DERECHO AL ARTE EN ECUADOR

Ricardo Restrepo, coord.

iaen
Instituto de Altos Estudios Nacionales
La Universidad de postgrado del Estado

EL DERECHO AL ARTE EN ECUADOR



EL DERECHO AL ARTE EN ECUADOR

Ricardo Restrepo, coord.



351
R4364D

Restrepo, Ricardo
El Derecho al Arte en Ecuador / Ricardo Restrepo . —
1ª ed. — Quito: Editorial IAEN, 2013
130 p.; 15 X 21 cms.
ISBN: 978-9942-950-02-4
1. POLÍTICAS PÚBLICAS 2. DEMOCRACIA 3. DERECHOS HUMANOS 4. DERECHOS CULTURALES 5. DERECHOS CULTURALES-ARTE 6. DERECHOS DE AUTOR 7. DERECHOS CIVILES 8. BUEN VIVIR 9. LIBERTAD DE EXPRESIÓN I. Título

---

Instituto de Altos Estudios Nacionales
Av. Amazonas N37-271 y Villalengua esq.
Edificio administrativo, 5to. piso
Telf: (593) 02 382 9900, ext. 312
www.iaen.edu.ec
Información: editorial@iaen.edu.ec

Dirección editorial: Juan Guijarro H.
Maqueta y diagramación: César Ortiz A.
Diseño portada: César Ortiz A.
Impresión: Imprenta Mariscal

Quito - Ecuador, 2013

Índice

Autores

Baker, Dean, es co-director del Center for Economic and Policy Research (CEPR). Es frecuentemente citado en reportajes de economía y escribe una columna semanal para *The Guardian*, además de contribuir regularmente en el *Huffington Post*, en *TruthOut*, y además en su blog, *Beat the Press*. Dean recibió su doctorado en Economía de la Universidad de Michigan, y ha escrito numerosos artículos científicos y libros, que incluyen *Taking Economics Seriously* (MIT Press, 2010), y *False Profits: Recovering from the Bubble Economy* (PoliPoint Press, 2010).

Cartagena, María Fernanda, es docente, investigadora y curadora independiente. Magíster en Cultura Visual por Middlesex University, Londres. Editora de LatinArt.com, revista de arte y cultura que promueve plataformas interdisciplinarias, prácticas curatoriales, prácticas artísticas y aportes teóricos dedicados a explorar la relación entre arte y espacio social. Sus temas de investigación y acción son los vínculos entre arte y política, la inserción del arte en la esfera pública, el arte comunitario y la representación de la alteridad en la cultura visual de América Latina. Miembro de la Red Conceptualismos del Sur.

González Dávila, Richard, es magíster en derecho constitucional por la Universidad Andina Simón Bolívar; abogado y licenciado en Jurisprudencia, Universidad Nacional de Loja, egresado del programa de doctorado en derecho de la Universidad Andina Simón Bolívar. Sus áreas de investigación y experiencia laboral son el derecho constitucional, derecho público, derecho social. Es abogado en libre ejercicio, asesor en la Corte Constitucional, en la Corte Nacional de Justicia y docente universitario.

Restrepo, Ricardo, recibió su doctorado en Filosofía de la Universidad de Canterbury de Nueva Zelanda y es docente del Centro de Derechos y Justicia del Instituto de Altos Estudios Nacionales. Sus líneas de interés académico se orientan hacia los fundamentos éticos y epistemológicos del Estado, el derecho, la política, la política pública, y sus variaciones institucionales.

Vercoutère, Tamia, es politóloga por el Instituto de Estudios Políticos de París (Sciences Po), y maestra en asuntos internacionales con una especialización en medio ambiente, desarrollo sostenible y riesgos en el Colegio Universitario América Latina, España, Portugal de Sciences Po. Es co-autora, junto a Matthieu Le Quang, del libro *Ecosocialismo y Buen Vivir* (IAEN, 2013).

Weisbrot, Mark, es co-director del Center for Economic and Policy Research (CEPR). Obtuvo su doctorado en Economía de la Universidad de Michigan. Es co-autor, junto a Dean Baker, del libro *Social Security: The Phony Crisis* (University of Chicago Press, 2000). Es columnista regular de *The Guardian* y ha escrito numerosos trabajos de investigación sobre temas de política económica global y relaciones internacionales, enfocados especialmente en América Latina.

CAPÍTULO PRIMERO

El arte: un derecho para la sociedad del Buen Vivir

Ricardo Restrepo

Cuando Hobbes (1651) se basó en elementos de la naturaleza humana para teorizar que debemos acordar un contrato social para prevenir que nuestras vidas sean solitarias, pobres, desagradables, brutales y cortas debido a la guerra de todos contra todos, realizó una inferencia razonable. Podría preguntarse, sin embargo, si no vale la pena ir más allá de la sola prevención de lo peor de lo peor, la guerra de todos contra todos, y proponer un contrato social que reconozca derechos que apunten al florecimiento humano y ecológico. Es un asunto no resuelto si la vida sin arte es en un sentido importante, solitaria, pobre, desagradable, brutal o corta. Lo que sí parece razonablemente claro es que la vida humana sin arte no puede florecer, y por lo tanto valdría la pena reconocer al arte como derecho.

Jurídicamente parece que no tenemos que inventarlo. No es necesario construir un nuevo derecho. Lo que sí hay que hacer para identificarlo es escarbar, (re)descubrirlo y, para llevarlo a la práctica, darle configuraciones específicas que aseguren su función en el contexto social específico donde opera. *El derecho al arte en Ecuador* es un libro que pretende aportar a la agenda para la garantía del derecho al arte en función del desarrollo del Buen Vivir, la sociedad del conocimiento y el Estado constitucional de derechos y justicia por medio de su fundamentación jurídica, análisis teórico y propuesta de alternativas de política pública para su materialización.

1. Arte, naturaleza humana y los derechos

El ejercicio que realizó Hobbes es interesante, con cierto apego a la tradición de reconocimiento de los derechos humanos. Tanto la operación de Hobbes como la tradición de los derechos humanos consisten en razonar des-

de el reconocimiento de una marca universal en la naturaleza humana a los derechos por ser materializados. En el caso de Hobbes, la naturaleza humana, sin un Estado que establezca la ley, esencialmente tiende hacia la violencia de unos contra otros, atropellando otra esencia humana, expresada en el deseo de autopreservación. En tal caso, recomienda Hobbes, debemos ceder ante un Estado soberano con poder absoluto a cambio de protección. En la tradición de los derechos humanos, estos se derivan de la dignidad esencial de la especie humana. La universalidad de la existencia del arte en sociedades humanas provee evidencia preliminar para la teoría de que la expresión artística proviene de elementos profundamente marcados en la naturaleza humana universal (Davies, 2010; Carroll, 2004). Podríamos considerar añadir el derecho al arte al catálogo de derechos por ser el arte una marca universal de la naturaleza humana.

Sin embargo, que el arte sea una marca universal de la naturaleza humana no es suficiente. Como Hobbes notó, puede haber marcas indeseables de la naturaleza humana que valga la pena restringir o redireccionar. En grados variantes, la violencia es un fenómeno similarmente universal (o casi universal) de las sociedades humanas, y dada nuestra historia evolutiva y moderna, parecería por las mismas razones ser también un elemento profundamente arraigado en nuestro ser. Sin embargo, no por esto valdría la pena establecer un derecho humano a la violencia. No hay una relación tan directa desde los rasgos de la naturaleza humana a los derechos humanos. La cuestión de fondo es cómo construimos una sociedad donde queremos vivir y qué derechos debe reconocer esta sociedad para su materialización, compatible con los códigos inscritos en la naturaleza humana. En democracia, por supuesto, el Estado tiene la importante misión de coordinar nuestras actividades más particulares de tal manera que tiendan a construir y sostener esta sociedad.

Con esta visión podemos entender tanto el razonamiento de Hobbes como el de los instrumentos internacionales de derechos humanos. En Ecuador, hemos adoptado por medio de la Constitución la visión de la sociedad, donde la soberanía radica en el pueblo libre, fuente y fin de la autoridad del Estado constitucional de derechos y justicia para el Buen Vivir (Ramírez, 2012). La sociedad del Buen Vivir, autogobernada por el Estado de derechos y justicia, requiere del reconocimiento de instrumentos que le permiten, de forma estable y legítima, construir espacios y futuros comunes. Los derechos son instrumentos que nos permiten avanzar hacia la construcción o goce de la sociedad en la que queremos vivir juntos con respeto mutuo. Si no existen, nos los inventamos para obtener una vida más plenamente vivida, de la misma manera que si no existe un medicamento contra una

plaga, es bueno que lo inventemos o que nuestro sistema inmunológico desarrolle una defensa interna efectiva.

Es difícil imaginar una sociedad del Buen Vivir sin arte. De hecho, de forma directa e indirecta, uno de los principales teóricos y participantes en la construcción de la sociedad del Buen Vivir propone, inspirándose en la eudaimonía de la ética aristotélica, que dicha sociedad se basa en el disfrutar del tiempo de los bienes relacionales donde se satisfacen las necesidades, se consigue calidad de vida y muerte dignas, el amar y ser amado, se da el florecimiento saludable generalizado, en paz y armonía con la naturaleza, para la prolongación indefinida de las culturas humanas y de la biodiversidad (Ramírez, 2012:17). Para Aristóteles, la eudaimonía es la actividad virtuosa, desplegada con excelencia, de los humanos que se desprende de aquellas facultades humanas que los diferencian de las otras especies y los hace feliz. Para Aristóteles, la facultad distintiva de los humanos es la facultad de la razón (Aristóteles, 1995). La creatividad artística ciertamente es una de esas facultades humanas bastante —sino no absolutamente— únicas de los humanos[1] y es difícil imaginar una sociedad donde las virtudes se materializan con excelencia sin el color creativo que brinda el arte.[2] No es superfluo por lo tanto que Ramírez (2012: 17) reconozca al tiempo dedicado a contemplar, producir y deleitarse con el arte como un bien fundamental de la sociedad del Buen Vivir.

El derecho al arte parecería entonces importante para la materialización del Buen Vivir en el Estado constitucional de derechos y justicia. En este sentido, como los derechos en general, el arte es un principio y fin del proyecto de la organización social en construcción en Ecuador.[3] En términos de

1 ¿Pueden otras especies crear arte? Parece que sí, los chimpancés también pueden pintar (Collin, 2007). De igual manera, hay quienes argumentan que el arte socialmente construido en la especie humana tiene funciones y bases evolutivas similares a las de la cola de los papagayos, las cuales, por medio de sus cualidades estéticas, brindan información a potenciales parejas y diferencian ventajas evolutivas por medio de selección sexual (Miller, 2001). Podría considerarse la cola del papagayo arte biológicamente ocurrente, producto indirecto de las mentes de hembras que seleccionan a los papagayos con las colas más hermosas. Similares cosas se pueden decir de las canciones de ciertos pájaros. En otras palabras, las colas de los papagayos, las canciones de ciertos pájaros y otros aspectos derivados de la evolución pueden en sí ser la obra artística de la Pachamama.

2 Hay teóricos que defienden que la facultad para el arte es un rasgo de nuestra esencia humana naturalmente seleccionada en nuestra historia evolutiva (Dutton, 2010).

3 En este sentido, el arte podría considerarse distinto al capital, aunque puede constituir capital entrando en ciertas relaciones de tratamiento social. A veces la ideología y el momento que tiene el sistema capitalista pueden llevar a personas, aun a personas revolucionarias como Joseph Beuys, a identificar la creatividad con el capital, como en su litografía de 1983, *Creatividad = Capital*. Quizá sin darse cuenta decir esto revela un fetichismo por el capital,

derechos humanos y constitucionales, sin embargo, no es necesario inventárnoslo. Hay simplemente que entrar a redescubrirlo dentro de los derechos que ya reconocemos.

2. El derecho al arte en los derechos reconocidos

Hay varias formas de encontrar el derecho al arte en las normas jurídicas constitucionales y de derechos humanos ya establecidas. El derecho al arte se encuentra en estos instrumentos en cada uno de cuatro tipos de derechos: (1) el derecho a la libertad de expresión o comunicación, (2) el derecho a la cultura, (3) el derecho a la propiedad intelectual y (4) el derecho a la educación. El derecho al arte es una consecuencia lógica de cada uno de estos tipos de derechos constitucionales, en el sentido de que ninguno de estos derechos puede ser verdad, aceptado o materializado sin que también sea verdad, aceptado o materializado el derecho al arte.

Podemos encontrar y empezar a reconocer cosas de las que no necesariamente somos conscientes de haber encontrado o reconocido. Alguien puede encontrar a América sin saber que la ha redescubierto; un niño puede aprender reglas gramaticales de su lenguaje sin darse cuenta de haberlas encontrado. Una persona puede conocer las reglas genéticamente determinadas que le permiten aprender una lengua, sin saber que las conoce. De hecho puede que se conozcan explícitamente únicamente después de la investigación científica que reimpulsó Chomsky (1957). El derecho al arte, como he visto al mencionárselo por primera vez a varios abogados, es así. Al principio no reconocen que forma parte del aparato jurídico que ya reconocen, pero después de una breve revisión de ese conocimiento, se dan cuenta de que es parte de la Constitución y de los derechos humanos. El derecho al arte es el derecho a desarrollar actividades de producción, aprendizaje y acceso al arte.

El artículo de Richard González en este libro identifica desde un punto de vista jurídico, especialmente desde el derecho a la cultura, el sitio del de-

---

¡como si solo el capital tuviera valor y por lo tanto para que algo tenga valor haya que identificarlo con el capital! Se puede estar de acuerdo con Beuys en que la creatividad es fuente de capital, y el ideal de la sociedad como obra de arte, pero el valor real de la creatividad no depende del capital y considerada abstractamente puede haber creatividad sin capital, demostrando que los dos tienen distintas propiedades y por lo tanto no son idénticos. En la sociedad más allá del capitalismo, es decir, la sociedad del Buen Vivir en la democracia constitucional de derechos y justicia, es el capital que deriva su valor de la creatividad, no al revés. Beuys mismo podría estar de acuerdo con reemplazar la frase «creatividad = capital» por «creatividad = valor».

recho al arte. Esto responde, por supuesto, a la centralidad del arte en la cultura. No puede haber cultura sin arte; mientras que quizá, por ejemplo, puede haber expresión sin arte, educación sin arte, y propiedad intelectual sin arte. Podemos, por ejemplo, imaginarnos una sociedad donde haya expresión técnica, periodística y formal social, sin expresión artística; educación en todas las áreas menos en las artísticas; y propiedad intelectual en áreas científicas y periodísticas, por ejemplo, sin propiedad intelectual de arte. González examina los contenidos relevantes en la Declaración Universal de Derechos Humanos, el Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos, el Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales, y la Constitución de la República del Ecuador. Igualmente realiza una revisión de los lineamientos generales de las políticas públicas culturales en Ecuador y analiza el caso *Salón de Julio y el sexo* en Guayaquil de acuerdo al derecho a la libertad de expresión artística. Con estas pautas vemos lo robustamente reconocido que es el derecho al arte en el marco jurídico actual.

La derivación lógica del derecho al arte de los derechos ya reconocidos se puede ver en la panorámica que nos brinda González. Por ejemplo, el derecho a la libertad de expresión o comunicación descrito en la Convención Americana de Derechos Humanos en su artículo 13 (parte de la Constitución ecuatoriana por medio de su artículo 426) dice que toda persona tiene la «libertad de buscar, recibir y difundir informaciones e ideas [...] en forma [...] artística». Igualmente, el artículo 16 de la Constitución dice que «todas las personas, en forma individual o colectiva, tienen derecho a: 1. Una comunicación libre, intercultural, incluyente, diversa y participativa, en todos los ámbitos de la interacción social, por cualquier medio y forma [...]». Dado que la expresión artística es un medio o forma de comunicación, este artículo implica lógicamente el derecho a la comunicación artística. Similares derivaciones se pueden realizar de los otros derechos mencionados.

En su artículo incluido en este libro, Tamia Vercoutère encaja el derecho al arte en el contexto de la historia colonial de exclusión de los pueblos y nacionalidades en Ecuador y el reconocimiento constitucional actual de la necesidad de inclusión. Vercoutère relata cómo se le ha negado a los pueblos y nacionalidades el derecho arte, piedra angular del derecho a la cultura y a la identidad de los pueblos y nacionalidades del Ecuador. Durante la Colonia, la creatividad inherente del artista le fue negada al indígena, el límite de su reconocimiento llegando solo a la de artesano ejecutor de las ideas de otros. Sin embargo, el indígena logró aportar rasgos distintivos a obras creadas en la época. Vercoutère narra la historia del movimiento indigenista del siglo XX, el cual trata de romper con la idea de la inferioridad indígena proveniente de la Colonia y rescatar el elemento indígena de la identi-

dad nacional. Sin embargo, el esfuerzo tuvo grandes limitaciones: «El arte indigenista, si bien denunció la opresión indígena, fue la obra de un sector marginal de la sociedad ecuatoriana que aparece como el ventrílocuo de los pueblos indígenas [...]. Lo indígena era tomado en cuenta para la constitución de la cultura nacional, pero siempre desde lo blanco, no desde lo indígena», acota.

Las acciones encaminadas a la corrección de la situación actual derivada de la historia ecuatoriana se deben enfocar en la inclusión, de acuerdo con los principios de reconocimiento, redistribución, diálogo y territorialidad, los cuales se han plasmado en la Constitución de 2008 en el marco del Estado intercultural y plurinacional. Vercoutère recomienda la creación o fortalecimiento de instancias de diálogo y rectoría que velen por el derecho al arte de los pueblos y nacionalidades que les permitan tener voz e impacto en la orientación de las políticas públicas relevantes dentro del Sistema Nacional de Cultura, incorporando así la visión desde los pueblos y nacionalidades, y no únicamente para los pueblos y nacionalidades.

3. Políticas democráticas para la materialización del derecho al arte

De acuerdo al marco del Buen Vivir entendido como eudaimonía que se explora aquí, el arte es un bien intrínsecamente importante. No necesita de otra fundamentación para reconocérsele como valor humano, consideración que nutre la sustancia de su reconocimiento como derecho. Sin embargo, es importante ver que la garantía del derecho al arte encaja en la realidad social, y Ecuador resalta por la falta de oportunidades económicas para la materialización de este derecho, las cuales son limitadas aun más por la forma en que convencionalmente se viene pretendiendo aplicar los derechos de autor a bienes artísticos transferibles digitalmente. En nuestra era digital, las justificaciones de hacer cumplir restrictivamente los derechos de autor pierden mucho peso. Los derechos restrictivos de autor son los convencionalmente aplicados en el régimen de *copyrights*. Como se posicionan a ser utilizados, pueden ser parte del problema y no de la solución en el mundo, y en particular en Ecuador.

La justificación de los derechos restrictivos de autor es, en primer lugar, «moral», en el sentido de que un autor debe poder hacer lo que quiera con su obra. Si escribo una novela, debo poder decidir si la muestro, o le cambio su contenido, que nadie más usurpe el reconocimiento del verdadero autor de la obra; y debe ser obligatorio que si alguien va a utilizarla, cite la fuen-

te. En segundo lugar, existen los derechos económicos del autor, que se refieren a que el autor de una obra pueda decidir los términos aceptables para beneficiarse económicamente de la misma, por medio de su venta o no a determinado precio, de su obra o de copias de la misma. Estos principios se han adoptado (Unesco, 2010). Como una extensión de la última justificación, también se postula que los *copyrights* junto con otras formas de restricción legal para el uso de propiedad intelectual, fomentan la innovación y la creación de nuevas invenciones de interés humano. Parecería entonces que al restringir el uso inmediato de las creaciones artísticas se crean las bases para nuevos burbujeos frescos de creatividad productiva con valor social. La vía entonces para asegurar la materialización del derecho al arte en la sociedad parecería ser la de fortalecer las restricciones previstas en los derechos de autor y llevar a la policía a los dormitorios de las personas que, en nuestra era digital, utilizan música, películas e imágenes sin la debida autorización.

Una sociedad de esa índole, sin embargo, escasamente se puede catalogar como libre (Lessig, 2008). Dicha sociedad fomenta la creación de un Estado invasivo y policíaco que contrasta con lo que se esperaría de una democracia real. Parecería además que la visión de que somos dueños de lo que hacemos es demasiado simple. Sin despreciar los matices existentes en las limitaciones de los derechos de autor de la ley vigente, esta idea adoptada desde Locke (1690) no da cuenta de que generalmente hay una contribución no despreciable de la sociedad en la producción de los objetos de propiedad intelectual; por ejemplo, proveyendo educación, seguridad e ideas flotantes, a veces hasta con orígenes de explotación que hacen de las teorías extremadamente individualistas como la de Locke y Nozick (1974) aplicables solo en la «utopía» (Honoré, 2010). Además, los costos de hacer cumplir los derechos de autor podrían exceder el valor de las creaciones en sí.

Podría parecer esto como el costo que habría que asumir por la creatividad. Sin embargo, existen estudios que muestran que los *copyrights* y varias otras formas de derechos de autor limitan importantemente la creación e innovación en vez de fomentarlas (Boldrin y Levine, 2009). Afortunadamente, los derechos de autor restrictivos no son la única forma de financiar la creación artística e innovación, para garantizar una vida digna de los artistas que quieran vivir de este tipo de producción.

Normalmente hay dos fuerzas que determinan las direcciones generales de apoyo financiero para el arte: las grandes empresas privadas y el Estado. No hay duda de que estos factores son importantes y continúan siendo importantes. Sin embargo, hay un tercer poder, el ciudadano, que puede constituir una tendencia ultrademocratizante, en proceso y resultado, que

aporte significativamente al desarrollo del derecho al arte en la sociedad del conocimiento en un marco de democracia, no solo representativa, sino directa y comunitaria (art. 95, Constitución del Ecuador). De este poder ciudadano o comunitario en democracia directa para la materialización del derecho al arte se trata el ensayo incluido en este libro, «El sistema de vales de libertad artística: los casos de Estados Unidos y Ecuador».

Este ensayo diseña un modelo derivado de la propuesta que Dean Baker (2003) ha desarrollado en compañía de Mark Weisbrot, el otro coautor, incorporando aportes del público y los académicos del IAEN que participaron en el evento sobre el tema «Libertad artística: una alternativa para democratizar el arte en Ecuador», en 2012. La propuesta es simple. Con algunos rasgos parecidos al voto popular, todas las personas residentes en Ecuador de 15 años o más (el ciudadano, para simplificar) tienen un vale de libertad artística proveído por el Estado, el cual tiene un valor monetario. Este vale se lo puede brindar a cualquier trabajador artístico que participe en el sistema de vales de libertad artística. Se podría pensar en añadirlo a los programas Socio del Estado, como Socio Bosque o Socio Empleo, como Socio Arte. El ciudadano elige qué artista apoyar para que siga produciendo su arte. A cambio, el trabajador artístico se compromete a que su obra se vuelva bien común en Ecuador, en el sentido de que puede ser utilizada y copiada libremente en Ecuador. Las obras que puedan ser digitalizadas podrán ser bajadas libremente de la página web de Socio Arte. Esto permitiría generar los recursos para darle un impulso importante a la creación artística y su difusión en Ecuador. El impulso además sería en direcciones de origen profundamente democráticas ya que le brindaría a la gente un instrumento que le permita tener una voz poderosa para decidir sobre el tipo de arte que se crea en el país.

De igual forma, es bien conocido que el artista en Ecuador encuentra fuertes dificultades para vivir bien de su arte, y muchas veces lo tiene que dejar o vivir de otras actividades. A la par de esta circunstancia que atrofia el arte nacional, existe la percepción de que muchos de los pocos artistas que logran vivir de su arte frecuentemente lo hacen más debido a que están bien apalancados que por la calidad de su obra. Socio Arte brinda un modelo para viabilizar democráticamente el derecho al arte, abriendo nuevos espacios para la libre expresión de la ciudanía y de artistas de calidad que no siempre gozan de estar bien apadrinados. De igual manera, el proyecto propenderá por una distribución más igualitaria y un aumento de ingreso para los artistas. Adicionalmente, proveerá los medios para que los ciudadanos gocen

del arte con más facilidad ya que se estará construyendo un fondo financiado de productos y servicios artísticos de bien común.[4]

Valdría añadir que el libre uso y copia de las obras generadas de bien común aplica siempre y cuando el uso o copia no sean con fines comerciales. Esto se hace para prevenir que el pueblo financie un bien común que pueda ser abusado por intereses privados. Por ejemplo, cuando una empresa privada de cine quiera usar una canción que está dentro del bien público en su nueva película, le beneficie adicionalmente al artista y al fondo del Estado, teniendo esta empresa que pagar un precio. Este mecanismo genera una prometedora forma alternativa de financiar el arte, con forma y fin democrático, sin crear el Estado policiaco que requieren los *copyrights*, ni concentrar todo el poder en la decisión directa del Estado o de los poderes del mercado. De igual manera, contribuye a la generación de la sociedad del conocimiento, acercándonos a un Estado donde el conocimiento, en este caso en el medio artístico, es bien común, brindando oportunidades adicionales para el desarrollo económico del país. Algunos países basan su economía en el petróleo o las armas. Para un país que quiere basar su economía en los recursos infinitos del conocimiento en una sociedad del Buen Vivir, el arte debe ser un candidato de enfoque estratégico primordial. La creación de Socio Arte puede ser una piedra angular de la Revolución Cultural.

Por su parte, María Fernanda Cartagena, en el artículo «Arte, educación y transformación social», discute el estrecho vínculo del arte, la educación y la liberación en un proceso de descolonización y de generar instituciones para una sociedad del conocimiento. Cartagena resalta algunos de los nodos en el sistema de educación en las artes en Ecuador propiciado por individuos, organizaciones civiles y universidades, e instituciones públicas y privadas por medio de actividades formales e informales. Cartagena hace énfasis en que el arte no es tan solo un objeto de imaginación e innovación, sino también una herramienta crítica para la transformación social, y traza una historia de movimientos y acciones artísticas en Ecuador, con contenido político de cuestionamiento a estructuras elitistas de la sociedad, como son el mismo ámbito artístico y cultural, y el dominio de la banca. El artículo encuentra que se puede entender una vertiente de la tradición, o contra-tradición, artística ecuatoriana como un movimiento a la par de la pedagogía y teología de la liberación latinoamericanas, las cuales promueven la inclusión y el romper jerarquías injustificadas, incluyendo el

4 Socio Arte puede ser el mecanismo institucional que buscaba Beuys para que la escultura social, la obra de arte de la sociedad donde todos somos artistas, sea el producto de la democracia directa.

campo de la educación. El desarrollo y florecimiento de este movimiento en el marco intercultural del país tiene como desafío «no limitarse a criterios étnico-raciales, sino [también] enfocarse en sujetos discriminados por jerarquías relativas a género, sexualidad, espiritualidad, edad, geografía o lengua». Cartagena nos brinda una mirada a las iniciativas de esta índole existentes en el país, como son las de la Máquina del Cine, el Proyecto Transgénero-Cuerpos Distintos, Derechos Iguales y el Coro del Silencio. Cartagena resalta el potencial y los retos del proyecto de la Universidad de las Artes, UniArtes, de contribuir a la nueva visión del arte en la sociedad ecuatoriana, bajo los principios horizontales de poder y aprendizaje, mientras que se logran nuevas capacidades y producciones artísticas que fomenten una identidad intercultural.

La materialización del derecho al arte parece ser un fin y un medio para la construcción de la democracia constitucional de derechos y justicia, la generación de la sociedad del Buen Vivir, y el desarrollo de la sociedad del conocimiento. Este libro pretende aportar a que lo garanticemos.

Bibliografía

Aristóteles
1995 «Nicomachean ethics». En Terence Irwin y Gail Fine. *Selections*. Indianápolis: Hackett Publishing.

Baker, Dean
2003 *The artistic freedom voucher: An internet age alternative to copyrights*. Washington: Center for Economic and Policy Research.

Boldrin, Michele y David Levine
2009 *Against intellectual monopoly*. Cambridge: Cambridge University Press.

Carroll, Noel
2004 «Art and human nature». En *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, No. 62: 95-107.

Chomsky, Noam
1957 *Syntactic structures*. Nueva York: Mouton de Guyter.

Collin, Chris
2007 «New breed of Hamptons paint slingers». En *New York Times*, 9 de diciembre. Disponible en línea en: www.nytimes.com/2007/12/09/arts/design/09coli.html?pagewanted=all&_r=0.

Davies, Stephen
2010 «Why art is not a spandrel?». En *British Journal of Aesthetics*, No. 50: 333-341.

Dutton, Dennis
2010 *The art instinct: Duty, pleasure and human evolution*. Oxford: Oxford University Press.

Hobbes, Thomas
1651 *Leviatán*.

Honoré, Anthony Maurice
2010 «Property, title and redistribution». En Larry May y Jeff Brown (eds.). *Philosophy of Law*. Oxford: Wiley-Blackwell.

Lessig, Lawrence
2008 *Cultura libre*. Cambridge: Harvard.

Locke, John
1690 *Segundo tratado sobre gobierno civil*.

Miller, Geoffrey
2001 *The mating mind: How sexual choice shaped the evolution of human nature*. Nueva York: Anchor Books.

Nozick, Robert
1974 *Anarchy, state and utopia*. Nueva York: Basic Books.

Ramírez, René
2012 *La vida (buena) como riqueza de los pueblos: hacia una socioecología política del tiempo*. Quito: IAEN e INEC.

Unesco
2010 *The ABC of Copyright*. UNESCO.

CAPÍTULO SEGUNDO

Características del derecho a la cultura en el nuevo marco constitucional

RICHARD GONZÁLEZ DÁVILA

1. Introducción

En el presente trabajo, después de una breve aproximación al concepto de cultura, se hará una revisión de los diferentes significados que tiene la cultura en los instrumentos internacionales de derechos humanos que garantizan y desarrollan el ejercicio del derecho a la cultura, así como en el articulado constitucional que también garantiza y protege este derecho. Luego abordaremos las políticas públicas que el Ministerio de Cultura ha diseñado para hacer efectivo este derecho. Acto seguido, rápidamente revisaremos el pronunciamiento que realizó la Corte Interamericana de Derechos Humanos sobre el derecho a la libertad de expresión artística —*caso La última tentación de Cristo*—, donde se expresa en su doctrina ciertos parámetros que delimitan el ejercicio a la libertad de expresión a través del arte. Finalmente analizaremos el caso *Salón de Julio*, sobre derecho a la libertad de expresión artística, planteado en la ciudad de Guayaquil, en el cual el debate se centra en la acusación de existencia o no de censura previa por parte de la Municipalidad de Guayaquil.

2. Definición de cultura

El término *cultura* tiene su origen del vocablo latín *cultus* que a su vez deriva de la palabra *colere*, la cual tenía varios significados: cultivar, cuidado del campo, proteger, habitar, honrar con adoración. Este término estuvo mucho tiempo ligado al cuidado de la tierra y de ahí surgió el término *agricultura* (*agri* = campo y *cultura* = cultivo). Luego se asoció con el conocimiento

y cuando se reconocía en una persona sapiencia, se decía de aquella que era una persona culta. Adorar se convirtió en *culto;* y lo que surge del ser humano, de sus entrañas, se convirtió en *cultura* (Austin Millán, 2000: 2).

Sin embargo, a pesar del tiempo transcurrido, el establecer una definición común del término no ha sido fácil. En 1952, Kroeber y Cluckhoholm revisaron todas las definiciones de cultura que se habían construido hasta ese momento y encontraron 160 definiciones (Kroeber y Cluckhoholm, cit. en Austin Millán, 2000: 21).

Sobre esta base, definieron la cultura de la siguiente forma:

> La cultura consiste en pautas de comportamiento, explícitas o implícitas, adquiridas y transmitidas mediante símbolos y constituye el patrimonio singularizador de los grupos humanos, incluida su plasmación en objetos; el núcleo esencial de la cultura son las ideas tradicionales (es decir, históricamente generadas y seleccionadas) y, especialmente, los valores vinculados a ellas; los sistemas de culturas pueden ser considerados, por una parte como productos de la acción, y por otra, como elementos condicionantes de la acción futura (Austin Millán, 2000: 22).

No obstante, vale resaltar también que existen varias ópticas desde donde el término *cultura* ha sido conceptualizado, a saber:

i) Desde la estética: «[...] considera que la cultura crece en la medida que se eleva hacia las manifestaciones más altas del espíritu y la creatividad humana en las bellas artes [...]» (Austin Millán, 2000: 2); por ejemplo, en la pintura y escultura, música, literatura, teatro y cine.
ii) Desde la antropología: concepto ligado a valores, costumbres, normas, estilos de vida, formas e implementos materiales, organización social, etc. —aprecia el presente mirando el pasado —(Austin Millán, 2000: 3).
iii) Desde la sociología: aprecia el presente pensando en el progreso o desarrollo del futuro —implica la búsqueda del conocimiento para superar lo que el hombre conoce hasta hoy— (Austin Millán, 2000: 3-4).

Asimismo resulta necesario tener presente que en la Declaración de Friburgo se indica que la cultura «[...] abarca todos los valores, las creencias, las convicciones, los idiomas, los saberes y las artes, las tradiciones, instituciones y modos de vida por medio de los cuales una persona o grupo expresa su humanidad y los significados que da a su existencia y su desarrollo» (Declaración de Friburgo, 2007: art. 2).

En esta línea, también define la expresión *identidad cultural* como el «conjunto de referencias culturales por el cual una persona, individual o co-

lectivamente se define, se constituye, comunica y entiende ser reconocida por su dignidad» (Declaración de Friburgo, 2007: art. 2).

3. Derecho a la cultura en los instrumentos internacionales de derechos humanos

A continuación, revisaremos panorámicamente los instrumentos internacionales de protección de derechos humanos que garantizan y obligan a los Estados a respetar y hacer respetar el ejercicio del derecho a la cultura.

i) Declaración Universal de los Derechos Humanos: el artículo 27 de esta Declaración (1948) prescribe que «toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten». Asimismo garantiza que toda persona tiene derecho a la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora.

ii) Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos: adoptado en 1966 y que entró en vigencia el 23 de marzo de 1976, señala, en su artículo 1, el derecho de todo pueblo a la libre determinación, mediante el cual establecen libremente su condición política y proveen su desarrollo económico, social y cultural. En el artículo 27 del Pacto, se reconoce a las minorías étnicas, religiosas o lingüísticas, y el derecho que tienen como grupo a tener su propia vida cultural, a practicar su propia religión y emplear su propio idioma.

iii) Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales: adoptado en 1966 y que entró en vigor en 1976, determina, en su artículo 3, desde la igualdad y no discriminación, el comprometimiento de los Estados parte para asegurar a hombres y mujeres todos los derechos económicos, sociales y culturales enunciados en el Pacto. En el artículo 15, se reconoce el derecho de toda persona a participar en la vida cultural y gozar de los beneficios del progreso científico y de sus aplicaciones, así como a beneficiarse de la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por la autoría de producciones científicas, literarias o artísticas. Interdependiente con esto se garantiza por parte de los Estados la difusión de la ciencia y la cultura, así como la indispensable libertad para el desarrollo de la investigación científica y la actividad creadora, reconociendo lo beneficiosa que resulta su práctica para las cuestiones científicas y culturales, la cooperación y las relaciones internacionales.

iv) Recomendación relativa a la Participación y la Contribución de las Masas Populares en la Vida Cultural (UNESCO, 1976): entre sus considerandos refiere que la cultura ha dejado de ser únicamente una acumulación de obras y de conocimientos que produce, compila y conserva una minoría selecta, para ponerlos al alcance de todos; así como que la cultura no se limita al acceso a las obras de arte y a las humanidades sino que es a la vez adquisición de conocimientos, exigencia de un modo de vida, necesidad de comunicación. Además determina el acceso y la participación como una doble dimensión del derecho a la cultura, así como el papel fundamental que la enseñanza en general, la educación cultural y la formación artística tienen en conjunto con la utilización del tiempo de trabajo y tiempo libre dentro de una perspectiva de educación permanente.

Por otra parte, la Recomendación define por acceso a la cultura la posibilidad efectiva para todos, principalmente por medio de la creación de condiciones socioeconómicas, de informarse, formarse, conocer, comprender libremente y disfrutar de los valores y bienes culturales.

Asimismo entiende por *participación en la vida cultural*, «la posibilidad efectiva y garantizada para todo grupo o individuo de expresarse, comunicar, actuar y crear libremente, con objeto de asegurar su propio desarrollo, una vida armoniosa y el progreso cultural de la sociedad».

Entiende por *comunicación* las relaciones entre grupos o individuos de intercambiar libremente informaciones, ideas y conocimientos con respeto a la originalidad y las diferencias a fin de fortalecer la comprensión mutua y la paz. Amplía el concepto de cultura a todas las formas de creatividad y de expresión de los grupos o individuos que utilicen en sus modos de vida o en sus actividades artísticas.

Determina que la libre participación en la vida cultural está ligada a políticas de desarrollo, educación, científica y tecnológica, de progreso social, ambiental, de comunicación y de cooperación internacional.

Con relación a esto, recomienda a los Estados adoptar medidas legislativas que busquen los siguientes fines: a) garantizar el acceso a la vida cultural y a la participación en ella; b) garantizar el libre acceso a las culturas nacionales y mundiales a todos los miembros de la sociedad, sin distinción de ninguna clase, fomentando así la participación de todas las capas de la población en la creación de valores culturales; c) garantizar el pleno acceso de las mujeres y su participación efectiva en la vida cultural; d) promover la difusión de las culturas nacionales para fortalecer la comprensión mutua y la amistad con otros pueblos; e) crear condiciones para que las poblaciones

puedan asumir responsabilidades y ejercitar derechos en la construcción de su futuro; f) garantizar la participación de las minorías tanto nacionales como extranjeras en la vida cultural, salvaguardando su propia identidad; g) proteger, salvaguardar y rehabilitar todas las expresiones culturales como las lenguas, los dialectos, las artes, así como las culturas campesinas y obreras; h) garantizar la integración de las personas con capacidades especiales en la vida cultural y ofrecerles la posibilidad de contribuir a ella; i) garantizar en igualdad de posibilidades el acceso a la educación; j) garantizar la libertad de expresión y la comunicación; k) asegurar la libertad de creadores, así como la protección de sus obras y sus derechos; l) mejorar la condición profesional de las personas responsables de las políticas de acción cultural; m) garantizar un lugar a la educación cultural y a la formación artística en los programas de enseñanza y formación, así como el disfrute del patrimonio artístico a las masas no escolarizadas; n) suscitar oportunidades de creación intelectual, manual o gestual, y estimular la formación, la experiencia y la creación artísticas; o) dotar a los medios de comunicación de masas de unos estatutos que garanticen su autonomía, velando por que se haga efectiva la participación de los creadores y del público, sin que estos puedan constituirse en instrumentos de dominación cultural.

4. Derecho a la cultura en la Constitución

Los instrumentos internacionales revisados garantizan y reconocen como un derecho humano el ejercicio del derecho a la cultura en sus diferentes circunstancias. Tales instrumentos internacionales de derechos humanos son parte de nuestra Constitución de la República promulgada el 20 de octubre de 2008, de conformidad a lo previsto en su artículo 426. Es decir, al exigir el cumplimiento de estos instrumentos internacionales, estamos exigiendo el cumplimiento de la Constitución y, por ende, de derechos constitucionales.

Sin embargo de pertenecer o formar parte los referidos instrumentos internacionales de la Constitución de la República (CRE), nuestro pacto social también ha positivizado y garantizado el derecho a la cultura expresamente. Veamos:

a. Preámbulo

En primer lugar, en el preámbulo de la Carta Suprema del Estado ecuatoriano, fundamento para la expedición de un nuevo orden e institucionalidad jurídica, se evidencia el reconocimiento de la existencia de varias culturas dentro del mismo, y se apela a ellas y su sabiduría, indicándose que enri-

quecen a la sociedad, para construir los cimientos de un nuevo orden jurídico. Ello refleja la inclusión de todos los pueblos que componen la sociedad y que hasta esa fecha no habían sido visibilizados, los que ahora pasan a ser cimiento y parte clave del nuevo orden instituido.

Pueblos, territorio, identidad, grupos de atención prioritaria: sobre esta base, en el artículo 1, se identifica al Ecuador, entre otras características, como Estado intercultural y plurinacional, siendo el castellano, el kichwa y el shuar idiomas oficiales de relación intercultural (CRE, art. 1 y 2); sin embargo de esto, les está garantizada a todas las personas de forma individual o colectiva una comunicación libre, intercultural, incluyente y participativa, en su propia lengua y con sus propios símbolos (CRE, art. 16.1). Nuestro territorio, se indica, constituye una unidad geográfica e histórica de dimensiones sociales, naturales y culturales, legado de nuestros antepasados y pueblos ancestrales (CRE, art. 4).

En esta línea, se garantiza el derecho de todas las personas a construir y mantener su propia identidad cultural, pudiendo decidir sobre su pertinencia a una o varias comunidades culturales y a expresar dichas elecciones (CRE, art. 21). Así se garantiza el derecho a la identidad personal y colectiva, que incluye el desarrollar y fortalecer las características materiales e inmateriales de la identidad como las manifestaciones culturales, religiosas, lingüísticas, políticas y sociales (CRE, art. 66.28). Ninguna persona podrá ser discriminada por su identidad cultural ni por sus prácticas culturales (CRE, art. 11.2).

Costumbres: dentro de este respeto y garantía al ejercicio de las tradiciones culturales, la Constitución determina que las personas y colectividades tienen derecho al acceso seguro y permanente de alimentos sanos, suficientes y nutritivos en correspondencia con su identidad y tradición cultural (CRE, art. 13 y 281).

Asimismo se determina como deber primordial del Estado garantizar a sus habitantes el derecho a una cultura de paz (CRE, art. 3.8 y 393). En tal sentido, los cantones cuyos territorios se encuentren total o parcialmente dentro de una franja fronteriza de 40 kilómetros deberán recibir una atención preferencial para afianzar una cultura de paz mediante políticas de interculturalidad (CRE, art. 249 y 416.11). En consecuencia de esto, también se ha previsto que, en todas las instancias y procesos de integración, el Estado ecuatoriano se comprometa a proteger y promover la diversidad cultural, el ejercicio de la interculturalidad, la conservación del patrimonio cultural y la memoria común de América Latina y el Caribe, así como la creación de redes de comunicación para un mercado común de industrias culturales (CRE, art. 423.4).

Conocimientos, saberes, patrimonio cultural: en esta parte, se establece que la educación se centrará en el ser humano y será intercultural, estimulando el arte y la cultura física (CRE, art. 27); reconociéndose el derecho a interactuar entre culturas y a participar en una sociedad que aprende. El Estado tiene el deber de promover el diálogo intercultural (CRE, art. 28), pero a la vez garantizar a las personas el aprender en su propia lengua y ámbito cultural (CRE, art. 29).

Se determina que el sistema nacional de educación tendrá como finalidad el desarrollo de capacidades y potencialidades individuales y colectivas de la población, que posibiliten el aprendizaje de saberes, artes y cultura de forma flexible, dinámica e incluyente, con visión intercultural de acuerdo con la diversidad cultural y lingüística del país (CRE, art. 343, inc. 2); así como la difusión de los saberes y las culturas, siendo deber de las universidades la producción de cultura y arte (CRE, art. 355), siendo además responsabilidad del Estado garantizar el sistema de educación intercultural bilingüe en el cual se utilizará como lengua principal de educación la de la nacionalidad respectiva y el castellano como idioma de relación intercultural con total respeto a los derechos de las comunidades, pueblos y nacionalidades (CRE, art. 343).

Además se ha previsto la existencia del sistema nacional de cultura para fortalecer la identidad nacional; proteger y promover la diversidad de las expresiones culturales; incentivar la libre creación artística y la producción, difusión, distribución y disfrute de los bienes y servicios culturales; estando integrado el sistema por todas las instituciones del ámbito cultural que reciban fondos públicos y por las personas y colectivos que voluntariamente se vinculen al sistema (CRE, art. 337). El Estado, a través del órgano competente, ejercerá la rectoría del sistema, respetando la libertad de creación y expresión, y la interculturalidad y la diversidad, siendo responsable de la gestión y promoción de la cultura (CRE, art. 378).

En este sentido se establece constitucionalmente como objeto de salvaguarda del Estado, por ser parte del patrimonio cultural tangible e intangible relevante para la memoria e identidad de las personas y colectivos, entre otros: a) las lenguas, formas de expresión, tradición oral y diversas manifestaciones y creaciones culturales, incluyendo las de carácter ritual, festivo y productivo (CRE, art. 379.1); b) las creaciones artísticas, científicas y tecnológicas (CRE, art. 379.4); siendo los bienes patrimoniales del Estado inalienables, inembargables e imprescriptibles, y teniendo el Estado derecho de prelación para la adquisición de bienes del patrimonio cultural (CRE, art. 379).

Se determina que la ley regulará, con fines informativos, educativos y culturales, la programación de los medios de comunicación, fomentando la creación de espacios de difusión de la producción nacional independiente (CRE, art. 19), constituyendo siempre un deber primordial del Estado proteger el patrimonio natural y cultural del país (CRE, art. 3.7 y 66.13).

Grupos de atención y cultura como parte del derecho a la salud: a las comunas, comunidades, pueblos y nacionalidades indígenas, se les garantiza como tales su derecho a la igualdad y no discriminación fundada en su origen o en su identidad étnica o cultural (CRE, art. 57.2). Como uno de sus derechos colectivos, se les ha garantizado el derecho a la consulta previa libre e informada, cuando se pretenda ejecutar programas de prospección, exploración y explotación de recursos no renovables que se encuentren en sus tierras y que puedan afectarles culturalmente, debiendo recibir una indemnización de existir dichos perjuicios (CRE, art. 57.7).

También les está garantizado el mantener, recuperar, proteger, desarrollar y preservar su patrimonio cultural e histórico, debiendo el Estado proveer los recursos para el efecto (CRE, art. 57.13). Por otra parte, se garantiza que la dignidad y diversidad de sus culturas, tradiciones, historias y aspiraciones se reflejen en la educación pública y en los medios de comunicación; la oportunidad de crear sus propios medios de comunicación social en sus idiomas y el acceso a los demás sin discriminación alguna (CRE, art. 57.21). Tales derechos también les están reconocidos a los pueblos afroecuatorianos y montubios como tales (CRE, art. 58 y 59).

Por otra parte, los pueblos ancestrales, indígenas, afroecuatorianos y montubios pueden constituir circunscripciones territoriales para la preservación de su cultura, siendo la ley la que regule su conformación (CRE, art. 60); pudiendo, por razones de conservación étnico-culturales, constituirse regímenes especiales mediante circunscripciones territoriales indígenas y pluriculturales (CRE, art. 242).

Asimismo, la Carta Suprema ha previsto el establecimiento de programas de atención a las personas adultas mayores, que deberán tener en cuenta, entre otros aspectos, su cultura y las diferencias propias de las personas, pueblos y nacionalidades (CRE, art. 38). Lo propio se garantiza para niñas, niños y adolescentes, dentro de su derecho a desarrollo integral, mediante el cual se procurará, a través de políticas intersectoriales, nacionales y locales, cumplir con la satisfacción de sus necesidades culturales (CRE, art. 44).

Similar situación se ha previsto para las personas con discapacidad. Así, el Estado debe adoptar medidas que les aseguren su inclusión social mediante la estimulación de su participación cultural (CRE, art. 48.1).

También para las personas privadas de la libertad está garantizada constitucionalmente la atención de sus necesidades culturales (CRE, art. 51.5), debiendo al efecto el Estado en los centros de rehabilitación social y en los centros de detención provisional promover y ejecutar, entre otros, planes de cultura y recreación (CRE, art. 203.2).

Se garantiza el derecho a la salud por parte del Estado, cuya realización, se prescribe, está vinculada al ejercicio de otros derechos, entre ellos la cultura física (CRE, art. 32 y 66.2), la cual comprende el deporte, la educación física y la recreación (CRE, art. 381). Es decir, el Estado debe brindar espacios y poner en práctica políticas culturales con enfoque intercultural, para la eficacia del ejercicio del derecho a la salud.

Libertad de intercambio y expresión cultural: constituye un derecho constitucional de los ecuatorianos conocer la memoria histórica de sus culturas y acceder a su patrimonio cultural; difundir sus propias expresiones culturales y conocer expresiones culturales diversas (CRE, art. 21). En este contexto, les está garantizado a las personas el derecho a desarrollar su capacidad creativa, el ejercicio digno y sostenido de las actividades culturales y artísticas, y a beneficiarse de la protección de los derechos morales y patrimoniales que les corresponden por las producciones científicas, literarias o artísticas de su autoría (CRE, art. 22).

Al efecto se les garantiza a las personas el derecho a acceder y participar del espacio público como ámbito de intercambio cultural, promoviéndose dentro de este marco la igualdad en la diversidad (CRE, arts. 23, 66.24, 95, 97). En este sentido, se garantiza a todo ciudadano el derecho al disfrute pleno de la ciudad y de sus espacios públicos, respetando las diferentes culturas urbanas (CRE, art. 31). El derecho a difundir las expresiones culturales se ejercerá observando las limitaciones impuestas en la ley y con sujeción a los principios constitucionales (CRE, art. 23).

Por otra parte, en el régimen de desarrollo, que es el conjunto organizado, sostenible y dinámico de los sistemas económicos, políticos, socioculturales y ambientales que garantizan la realización del Buen Vivir y del Sumak Kawsay (CRE, art. 275), se prevé como uno de sus objetivos proteger y promover la diversidad cultural y respetar sus espacios de reproducción e intercambio; así como recuperar, preservar y acrecentar la memoria social y el patrimonio cultural (CRE, art. 276.7), teniendo como un objetivo de la política económica lograr un desarrollo equilibrado de territorio nacional a través de la integración entre regiones en lo económico, social y cultural.

Asimismo, se determina que corresponde al Estado, en este campo, entre otras obligaciones:

- Velar con políticas permanentes por la identificación, protección, defensa, conservación, restauración, difusión y acrecentamiento del patrimonio cultural tangible e intangible, de la riqueza histórica, artística, lingüística y arqueológica que configuran la identidad plurinacional, pluricultural y multiétnica del Ecuador (CRE, art. 380.1).
- Asegurar que en los espacios de exhibición pública y difusión masiva no condicionen ni restrinjan la independencia de los creadores, ni el acceso del público a la creación cultural artística nacional e independiente (CRE, art. 380.3).
- Establecer políticas y formas de enseñanza para el desarrollo de la vocación artística y creativa de las personas, con prioridad para niños, niñas y adolescentes (CRE, art. 380.4).
- Apoyar el ejercicio de las profesiones artísticas (CRE, art. 380.5).
- Establecer incentivos y estímulos para que las personas, instituciones y empresas de medios de comunicación promuevan, apoyen, desarrollen y financien actividades culturales (CRE, art. 30.6).
- Garantizar la diversidad en la oferta cultural y promover la producción nacional de bienes culturales (CRE, art. 380.7).
- Garantizar fondos suficientes para la ejecución de la política cultural (CRE, art. 380.8).

Instituciones: dentro de las competencias de los gobiernos municipales les está atribuida la de planificar, construir y mantener los espacios públicos destinados al desarrollo social, cultural y deportivo (CRE, art. 264.7), así como preservar, mantener y difundir el patrimonio arquitectónico, cultural y natural del cantón, debiendo construir los espacios públicos para el efecto (CRE, art. 264.8).

A pesar de que la Disposición Transitoria Primera de la Constitución dispuso que el órgano legislativo en un plazo máximo de 360 días aprobaría la Ley que regule la Cultura, ello no ha sucedido, existiendo una omisión del órgano legislativo al respecto.

5. Políticas públicas para el derecho a la cultura

El Ministerio de Cultura, creado en el año 2007, es la institución rectora del sistema nacional de cultura y por ende de las políticas culturales. En el documento titulado *Políticas para una revolución Cultural*, establece como su misión:

> [...] garantizar el cumplimiento de los derechos culturales a través de la promoción de las expresiones culturales diversas que conviven en el país: el fomento de la libre creación artística; la promoción de la producción, difusión y distribución de bienes y servicios culturales; la salvaguarda y potenciación de la memoria social y el patrimonio cultural y el consiguiente fortalecimiento de la identidad nacional (Ministerio de Cultura del Ecuador, 2011: 17).

Al efecto determina cuatro ejes programáticos de incidencia: 1. descolonización; 2. derechos culturales; 3. emprendimientos culturales; 4. nueva identidad ecuatoriana contemporánea; los cuales, se indica, se encuentran mediados por cuatro ejes transversales: i) la interculturalidad, ii) la equidad en sentido integral —de género, étnica, intergeneracional—; iii) el fortalecimiento de la institucionalidad ligada al quehacer cultural; y, iv) el posicionamiento internacional de la cultura ecuatoriana diversa (Ministerio de Cultura del Ecuador, 2011: 17).

En esta línea de ideas, se explica en dicho documento que la interculturalidad se basa en dos principios: en la filosofía del otro y la democracia. El primero proclama la inexistencia de culturas superiores e inferiores, y la posibilidad de mutuo enriquecimiento que implica el contacto con los diversos. El segundo indica, materializa políticamente la interculturalidad, erradicando el racismo, la discriminación y la inequidad basada en todo tipo de supremacías, como por ejemplo de clase, étnica o de género, con el fin de garantizar la gobernabilidad en sociedades diversas y heterogéneas (Ministerio de Cultura del Ecuador, 2011: 18).

El eje de la equidad en sentido integral se encarga de la política de igualdad de oportunidades para toda la población (Ministerio de Cultura del Ecuador, 2011: 19). El fortalecimiento de la institucionalidad está, por otra parte, ligado al desarrollo cultural, involucra a las entidades culturales del Estado central y de los gobiernos autónomos descentralizados, y a la institucionalidad cultural pública no estatal, así como a las de carácter privado (Ministerio de Cultura del Ecuador, 2011: 20).

El posicionamiento internacional de la cultura ecuatoriana diversa se orienta en la difusión sistemática de las diversas manifestaciones artísticas y culturales del país en el exterior mediante la participación de nutridas delegaciones representativas de la diversidad étnico-cultural y regional del Ecuador; y está destinado a fortalecer los vínculos de cooperación cultural entre los diferentes países y organismos internacionales (Ministerio de Cultura del Ecuador, 2011: 21). Ahora veremos cómo se definen los cuatro ejes principales.

a. Descolonización: políticas y estrategias para la descolonización

Mediante este eje programático se pretende descolonizar el poder y el saber, así como aportar a la formación de una sociedad democráticamente consciente opuesta a todo tipo de discriminación y encaminada a construir autoestima, orgullo y unidad interna del país. Para descolonizar el poder, el Ministerio de Cultura aplicará las siguientes políticas:

Aplicar el Plan Nacional para el Buen Vivir y el Plan plurinacional para eliminar la discriminación racial étnica y cultural en la gestión del Ministerio.

- Promover programas, proyectos y campañas contra el racismo y la discriminación, el machismo, la homofobia, el regionalismo, orientados a promover la construcción de una sociedad intercultural.
- Promover la recuperación y potenciación de la memoria social y el patrimonio cultural.
- Promover la difusión de mensajes de difusión cultural a través de las expresiones artísticas.
- Fortalecer los referentes y emblemas culturales de identidad nacional.
- Fortalecer y apoyar investigaciones, estudios y análisis sobre expresiones culturales nacionales que rescaten y pongan en valor la identidad nacional en la diversidad.
- Erradicar del calendario festivo ecuatoriano las celebraciones de la conquista o fundación española.
- Fortalecer una política comunicacional que visibilice y cuestione la difusión de mensajes de contenido colonial y neocolonial.
- Apoyar los procesos de formación identitaria de las culturas y tribus urbanas, y erradicar toda forma de intolerancia hacia ellas.
- Articular lazos culturales con los países latinoamericanos y caribeños.
- Fomentar la circulación de la producción cultural ecuatoriana a nivel internacional a través de delegaciones culturales (Ministerio de Cultura del Ecuador, 2011: 30-31).

Mientras que para descolonizar el saber el Ministerio propone:

- Promover la recuperación y potenciación de la memoria social.
- Desarrollar programas, proyectos y acciones que promuevan los procesos identitarios del país en los distintos campos artísticos.
- Socializar a escala masiva el conocimiento sobre la ancestralidad de nuestras culturas.

- Promover la difusión del pensamiento y las prácticas de liberación indo-afro-latinoamericanas.
- Promover la elaboración y difusión de obras originarias y emblemáticas del pensamiento ecuatoriano que critiquen a la matriz eurocéntrica.
- Promover el desarrollo de nuevas visiones y conceptos sociales y político-culturales, sobre la base de la filosofía del Sumak Kawsay.
- Universalizar la producción artística y cultural ecuatoriana a través de la difusión en el escenario internacional.
- Establecer alianzas en todos los niveles del sistema nacional de educación para promover la descolonización integral del currículo, especialmente en las áreas histórica y artístico-cultural (Ministerio de Cultura del Ecuador, 2011: 31-32).

b. Derechos culturales

El texto elaborado por el Ministerio indica que esta parte está relacionada con el arte, el patrimonio cultural y la memoria social (Ministerio de Cultura del Ecuador, 2011: 35). Para cumplir con este eje programático se ha establecido los siguientes ámbitos de acción: i) ejercicio de los derechos culturales; ii) derecho al desarrollo del talento artístico; iii) derecho a la información y al conocimiento; y, iv) derecho al acceso y uso del espacio público. Así se han determinado las siguientes políticas dentro de cada ámbito:

Ejercicio de los derechos culturales: mediante estas políticas se pretende garantizar el ejercicio de los derechos culturales de los individuos y las colectividades, en condiciones de equidad e igualdad en el marco de una sociedad plurinacional e intercultural. Veamos:

- Crear, consolidar y desarrollar el Sistema Nacional de Cultura.
- Desarrollar campañas masivas en torno al conocimiento y ejercicio de los derechos culturales.
- Propiciar condiciones adecuadas para la participación de la población en la vida cultural.
- Impulsar acciones orientadas a que los sectores sociales con menos recursos económicos puedan acceder a bienes y servicios culturales.
- Fomentar la interculturalidad a través de procesos de difusión del conocimiento, intercambio, diálogo e identificación entre diversos.
- Aplicar criterios de interculturalidad, equidad de género, generacional y capacidades especiales para la incorporación de funcionarios en el Sistema Nacional de Cultura.

- Articular procesos a nivel internacional que promueven el ejercicio de los derechos culturales en equidad (Ministerio de Cultura del Ecuador, 2011: 37-38).

Derecho al desarrollo del talento artístico: políticas destinadas al desarrollo del talento y la creatividad.

- Crear, fortalecer y consolidar el Subsistema de Artes y Creatividad y sus procesos Musicales (SIME), Artes Escénicas (SAE), Artes Plásticas (SAP), Artes Literarias (SAL) y Artes Audiovisuales (SAU).
- Desarrollar un plan de fomento de las artes que atienda a todos los componentes del subsistema.
- Impulsar el desarrollo de elencos-escuelas nacionales de excelencia y promover la elevación de la calidad artística.
- Recuperar el patrimonio artístico y promover la generación de nuevo patrimonio sonoro y musical, dancístico, plástico, literario y audiovisual.
- Promover la formación artística de calidad en todos los niveles del sistema educativo para incidir en el diseño y aplicación de un pénsum de estudios pertinente y de calidad en todas las ramas artísticas.
- Fomentar el desarrollo de investigaciones que orienten la formulación de políticas y estrategias, y la toma de decisiones por parte del gobierno central y los gobiernos autónomos descentralizados en torno al desarrollo del talento artístico.
- Impulsar proyectos de cooperación, convenios internacionales para fortalecer los procesos formativos de los artistas ecuatorianos.
- Promover la alfabetización artística de la población desarrollando proyectos nacionales de difusión masiva en todas las artes.
- Promover la democratización del acceso a los productos artísticos, la difusión de los eventos hacia las zonas menos servidas, y la utilización de las tecnologías de la información y comunicación para la difusión de tales productos.
- Promover la difusión de públicos para todas las artes.
- Fomentar el desarrollo del talento y la creatividad de los ecuatorianos mediante la creación de incentivos.
- Promover a nivel internacional el talento de los artistas ecuatorianos auspiciando su participación como embajadores culturales.
- Coordinar, con las instituciones pertinentes del gobierno, condiciones de trabajo y empleo dignos de los artistas y creadores.

- Promover y apoyar proyectos culturales y artísticos en sectores de atención prioritaria para garantizar igualdad de oportunidades en el acceso a los productos y servicios culturales.
- Impulsar la libre creación artística y las expresiones culturales diversas.
- Promover el fortalecimiento de las asociaciones de artistas, intelectuales y gestores culturales.
- Proteger los derechos de autor de acuerdo a la Constitución y las leyes.
- Generar iniciativas que motiven al sector privado a apoyar proyectos culturales.
- Promocionar las manifestaciones artísticas y culturales en el exterior como plataforma para la creación y producción de bienes culturales (Ministerio de Cultura del Ecuador, 2011: 38-39).

Derecho a la información y al conocimiento: estas políticas están destinadas a fortalecer la identidad nacional, la construcción de la ciudadanía y el acceso a la información y al conocimiento de todos los ecuatorianos a través de sistemas contenedores de la memoria:

- Crear, fortalecer y consolidar el subsistema de memoria social (SMS) y sus componentes de Bibliotecas (SINABE), Archivos (SINAE) y Museos (SINAME), así como el subsistema de patrimonio cultural (SPC); con enfoques renovados en torno a la memoria y al patrimonio que desarrollen la dimensión social y cultural de los sujetos, sus procesos y formas de apropiación histórico-simbólicas.
- Fomentar el desarrollo de investigaciones que orienten las políticas, estrategias y toma de decisiones por parte del gobierno central y los gobiernos autónomos descentralizados, en torno al patrimonio y la memoria social.
- Acercar los contenedores de memoria social a la ciudadanía a través de una programación atractiva y novedosa.
- Garantizar un acceso permanente a la información histórico-cultural para fortalecer la identidad nacional.
- Promover proyectos orientados al desarrollo de hábitos de lectura de la población, especialmente entre los estudiantes de escuelas, colegios y universidades (Ministerio de Cultura del Ecuador, 2011: 39- 40).

Derecho al acceso y uso del espacio público: son políticas para promover el acceso a los espacios públicos de todos los ecuatorianos y más personas que habitan en el territorio nacional:

- Promover el derecho a la expresión cultural en los espacios públicos de todos los grupos sociales, especialmente a los discriminados por políticas intolerantes y excluyentes.
- Promover en coordinación con los gobiernos autónomos descentralizados el diseño de espacios públicos adaptados a las necesidades de personas con capacidades especiales.
- Promover campañas de concienciación a la ciudadanía para la defensa del espacio público.
- Desarrollar alianzas interinstitucionales para promover el desarrollo de rutas e itinerarios turísticos culturales en los espacios públicos (Ministerio de Cultura del Ecuador, 2011: 40-41).

c. Políticas de emprendimientos culturales

Destinadas al desarrollo de industrias culturales, las cuales se han definido por el Ministerio, citando al antropólogo Néstor García, como

> [el] conjunto de actividades de producción, comercialización y comunicación en gran escala de mensajes y bienes culturales que favorecen la difusión masiva, nacional e internacional, de la información, el entretenimiento y el acceso creciente a las mayorías [...] con medios portadores de significados que dan sentidos a las conductas, cohesionan o dividen a las sociedades (García Canclini, citado por el Ministerio de Cultura del Ecuador, 2011: 88).

Entre ellas se encuentra la industria de la impresión, publicación, multimedia, audiovisuales, productos cinematográficos, diseños y artesanías e incluso la arquitectura, artes visuales, espectáculos y deportes, fabricación de instrumentos musicales y turismo cultural (Ministerio de Cultura del Ecuador, 2011: 44).

Al efecto se establecen los siguientes ejes: i) información; ii) desarrollo y fortalecimiento; iii) regulación y control; y, iv) promoción, difusión y ampliación de mercados para las industrias culturales:

Información:

- Crear, fortalecer y consolidar un Sistema de Información Cultural (SIC) con resultados sistematizados.
- Promover investigaciones sobre la industria cultural como base del diseño y ejecución de políticas en este campo.
- Impulsar estudios que permitan cuantificar y valorar el aporte de la

cultura al desarrollo social y al crecimiento económico del país (Ministerio de Cultura del Ecuador, 2011: 49).

Desarrollo y fortalecimiento:

- Crear, fortalecer y consolidar el Subsistema de Emprendimientos Culturales y sus componentes de Cine y Audiovisual, industria editorial, multimedia, fonografía y artes aplicadas.
- Desarrollar un Plan de Fomento de Industrias Culturales.
- Desarrollar e impulsar incentivos tributarios orientados a promover el desarrollo de las diferentes industrias culturales.
- Promover el acceso a crédito para proyectos en distintas ramas de las industrias culturales.
- Promover alianzas con instituciones públicas y privadas para garantizar que el tránsito hacia la digitalización de la comunicación no atente contra las industrias culturales del país.
- Desarrollar mecanismos de estímulo y reconocimiento social a las industrias culturales innovadoras.
- Promover la movilidad internacional de artistas y creadores, así como espacios de encuentro y diálogo entre creadores nacionales e internacionales.
- Promover el desarrollo de proyectos de edición y comunicación audiovisuales alternativos, así como de radios comunitarias y disqueras locales (Ministerio de Cultura del Ecuador, 2011: 50, 51).

Regulación y control:

- Apoyar propuestas de leyes u otros instrumentos legales orientados a proteger, promover y desarrollar las industrias culturales, desarrollando mecanismo de sanción a quienes no cumplan con la normativa (Ministerio de Cultura del Ecuador, 2011: 51).

Promoción, difusión y aplicación de mercados culturales:

- Promover la formación de públicos para las industrias culturales a través de espacios de interacción e interlocución.
- Fomentar la distribución y circulación de productos culturales al interior y exterior del país.
- Promover alianzas entre instituciones públicas o privadas para el efectivo reconocimiento de los derechos de autor.

- Desarrollar campañas masivas para promover el consumo de la industria cultural nacional por parte de la ciudadanía.
- Promover el consumo de industria cultural por parte de la población de atención prioritaria a través de proyectos especialmente destinados para ello.
- Fortalecer y promover la participación de las industrias culturales a nivel nacional e internacional para procurar la visibilización de nuestros talentos nacionales (Ministerio de Cultura del Ecuador, 2011: 51-52).

d. Nueva identidad ecuatoriana contemporánea

Tiene como objetivo la construcción de la identidad nacional a partir de las diversidades; para ello, se propone:

- Promover la socialización masiva del conocimiento sobre la ancestralidad de nuestras culturas en alianza con el sistema educativo y el sistema de comunicación públicos.
- Revalorizar y desarrollar una noción positiva del capital simbólico de los grupos históricamente oprimidos (indígenas, afrodescendientes, montubios, mestizos) orientado a construir un sentido incluyente de ecuatorianidad.
- Desarrollar una noción positiva de lo indio y lo negro como una respuesta al discurso racista del poder tradicional.
- Promover la crítica a las visiones coloniales de la ecuatorianidad cargadas de racismo, elitismo, eurocentrismo y regionalismo, y generar un nuevo sentido de autopercepción de lo que significa ser ecuatoriano.
- Promover nuevos imaginarios, lemas o consignas de alcance masivo sobre el sentido de pertenencia nacional y regional orientados a sustituir la visión eurocéntrica dominante.
- Promover la difusión y el aprendizaje del himno nacional intercultural y de himnos provinciales y cantonales interculturales en todo el país, especialmente en los establecimientos públicos, educativos y durante conmemoraciones cívicas.
- Fomentar la revalorización de las expresiones culturales del país vinculadas con la gastronomía, la moda y las artesanías, y promover su diversificación de acuerdo a las tendencias actuales.
- Apoyar la revalorización del patrimonio tangible e intangible en los territorios.
- Promover el desarrollo de investigación y documentación de tradiciones y expresiones culturales del Ecuador.

- Impulsar el desarrollo de tradiciones culturales, fiestas y festividades, juegos tradicionales y celebraciones que resalten la identidad ecuatoriana.
- Promover la producción y difusión de las expresiones culturales de los colectivos y tribus urbanas (Ministerio de Cultura del Ecuador, 2011: 58).

A primera vista se puede observar que la política cultural ecuatoriana, construida por el órgano rector en esta materia, atraviesa o toma en cuenta varios elementos del derecho a la cultura y lo hace bajo el marco constitucional vigente. Estas matrices de política pública ya delimitan el derecho y dan contenido además al mismo al identificar por qué andariveles van a circular los proyectos para hacer efectivas estas políticas y, por tantos el ejercicio del derecho a la cultura.

6. El derecho a la libertad de creación y expresión artística

Conforme se ha revisado, en nuestra Carta de Derechos, todos los derechos reconocidos a las personas tienen igual valor al momento de exigir su justiciabilidad. Por ello poseen las características de inalienables, irrenunciables, indivisibles e interdependientes (CRE, art. 11.6). Sin embargo, ninguno de los derechos constitucionales posee la característica de ser absoluto o predominante sobre el resto, a excepción del derecho de toda persona a conservar en todo momento su dignidad humana.

Vale advertir que el derecho constitucional o su significado se encuentra en constante transformación, por lo que su contenido puede variar y expandirse o reducirse dependiendo de las diferentes circunstancias que se presenten. Es así que el contenido de los derechos se irá desarrollando de manera progresiva, a través de las normas, la jurisprudencia y las políticas públicas. Ello implica que el derecho vaya llenándose conforme a los diferentes pronunciamientos jurídicos que puedan expresarse por parte de la institucionalidad-funciones del Estado y organismos internacionales.

En consecuencia, el ejercicio de los derechos no puede ser alterado de manera irrazonable o injustificada (CRE, art. 11.6), so pena de tornarse cualquier acción u omisión en tal sentido en inconstitucional. Ello siempre deberá analizarse en el caso concreto y bajo las circunstancias especiales que se presenten.

En este contexto, el derecho a la libertad de expresión artística garantizado ampliamente por los instrumentos internacionales, la Constitución de la República y las políticas públicas que al respecto se han esgrimido, conforme hemos revisado, también encuentra sus límites. La Constitución de la República taxativamente expresa respecto al ejercicio del derecho a la cultura que: «[...] No se podrá invocar la cultura cuando se atente contra los derechos reconocidos en la Constitución» (CRE, art. 21, inc. 2).

Así tenemos que a las personas les está garantizada constitucionalmente la libertad para crear y difundir sus ideas a través del arte, así como acceder a otras (CRE, art. 21). Es decir, este derecho posee una doble dimensión: la difusión y la recepción. En consecuencia, los medios que puedan utilizar las personas a fin de expresar sus ideas pueden ser los más diversos, pero si se atenta contra los derechos y principios constitucionales, su difusión se podría ver limitada.

Sobre este punto, la Corte Interamericana de Derechos Humanos se ha pronunciado acerca del derecho a la libertad de expresión en el ámbito artístico, al fallar sobre el caso *Olmedo Bustos y otros vs. Chile*, más conocido como *La última tentación de Cristo*, en el año 2001. El Consejo de Calificación Cinematográfico del Estado Chileno autorizó la exhibición de la referida película para personas mayores de 18 años. Sin embargo, un grupo de personas argumentó que la forma particular mediante la cual la película mostraba la vida de Jesucristo atentaba contra sus derechos a la libertad de conciencia y religión, por lo que propusieron un recurso de protección ante la justicia; la cual finalmente, mediante pronunciamiento de la Corte Suprema de Justicia, prohibió su exhibición. La Corte Interamericana condenó la censura previa que el Estado chileno había impuesto y expresó que:

> El artículo 13 de la Convención Americana dispone que: 1. Toda persona tiene derecho a la libertad de pensamiento y de expresión. Este derecho comprende la libertad de buscar, recibir y difundir informaciones e ideas de toda índole, sin consideración de fronteras, ya sea oralmente, por escrito o en forma impresa o artística o por cualquier otro procedimiento de su elección. 2. El ejercicio del derecho previsto en el inciso precedente no puede estar sujeto a previa censura sino a responsabilidades ulteriores, las que deben estar expresamente fijadas por la ley y ser necesarias para asegurar: a) el respeto a los derechos o a la reputación de los demás, o b) la protección de la seguridad nacional, el orden público o la salud o la moral públicas. 3. No se puede restringir el derecho de expresión por vías o medios indirectos, tales como el abuso de controles oficiales o particulares de papel para periódicos, de frecuencias radioeléctricas, o de enseres y aparatos usados en la difusión de información o por cualesquiera otros medios encami-

> nados a impedir la comunicación y la circulación de ideas y opiniones. 4. Los espectáculos públicos pueden ser sometidos por la ley a censura previa con el exclusivo objeto de regular el acceso a ellos para la protección moral de la infancia y la adolescencia, sin perjuicio de lo establecido en el inciso 2. 5. Estará prohibida por la ley toda propaganda en favor de la guerra y toda apología del odio nacional, racial o religioso que constituyan incitaciones a la violencia o cualquiera otra acción ilegal similar contra cualquier persona o grupo de personas, por ningún motivo, inclusive los de raza, color, religión, idioma u origen nacional (Corte Interamericana de Derechos Humanos, 2001: 26-27, considerando 63).

Aquí, la Corte Interamericana expresa en su doctrina las limitaciones que respecto de este derecho se presentan, como son el respeto al derecho a la reputación, la protección de la seguridad nacional y el orden público, o la salud o moral públicas, prohibiéndose además todo tipo de apología por cualquier medio a favor de la guerra, el odio nacional, racial o religioso que constituyan incitación a la violencia.

Por ejemplo, un pronunciamiento interesante sobre un caso de libertad de expresión artística lo encontramos en la justicia constitucional de Colombia. La Corte Constitucional de Colombia, en 1996, se pronunció en sede de tutela sobre un caso en el que una persona que se dedicaba a la creación artística en el campo de la pintura y la fotografía le solicitó al director del Instituto de Cultura y Turismo de Valledupar autorización para exhibir algunas de sus obras en la Sala de Exposiciones de dicho Instituto.

La autorización le fue concedida y se procedió a colocar las obras. Al día siguiente, tras ver el director las obras, dio la orden de descolgar 15 de ellas, por considerarlas pornográficas, contrarias a la moral y carentes de valor artístico. En fin, se retiraron las que contenían desnudos como su parte central de exposición.

Tras esto, el perjudicado propuso una demanda para lograr la reinstalación de las obras, alegándose la violación del derecho a la libertad de expresión artística. En primera y segunda instancia le fue negada la pretensión al demandante. La Corte Constitucional colombiana en sede de revisión de tales decisiones finalmente revocó las sentencias anteriores y expresó que:

> Son las personas quienes han de decidir, libremente y sin imposición de las autoridades, si se detienen o no en la contemplación de lo expuesto. Por ende, no se puede válidamente prohibir o recortar la exposición, con el pretexto de proteger un supuesto interés de terceros a no ser ofendidos por el contenido de las obras. El pluralismo existente en nuestra sociedad, además reconocido y amparado por la Constitución, comporta un deber de

> tolerancia que les es exigible a quienes, ejerciendo su derecho a elegir libremente, rechazan una determinada exhibición. Ellos son libres de manifestar su inconformidad, pero sin impedir que el artista ejerza su derecho a la libre expresión y que el resto del público aprecie la obra.

Además, sobre la pretendida protección de los niños que circulan en la sala de exposiciones, alegada por los demandados y por lo cual se ordenó que se retiraran las obras, se determinó:

> [...] cuya decisión de observar las obras podría no ser totalmente libre (debido a su inmadurez sicológica), basta advertir que las autoridades del Instituto tienen el deber de garantizar el cumplimiento del derecho, pero que ello no es incompatible con la realización de una exposición de arte erótico. Antes bien, esta puede constituir una valiosa herramienta en la educación sexual que el Estado, en íntima colaboración con los padres de familia, está obligado a impartir. Los padres que consideren que algún tipo de manifestación artística puede ser contraria a sus valores, o las personas que por cualquier otra razón deseen evitar que sus hijos contemplen determinadas obras de arte, tienen la posibilidad y el deber de educarlos dentro de su propia moral a fin de que los menores, al enfrentarse a exposiciones contrarias a aquella, puedan reaccionar en consecuencia. Si además de la educación para una elección libre, los padres buscan evitar el contacto de sus hijos con determinados estímulos externos que consideran nocivos, son libres de hacerlo [...] (Corte Constitucional de Colombia, 1996).

La sentencia finalmente ordenó que si el demandado lo solicita nuevamente, se le permita la exposición de las obras en conflicto, con el permiso respectivo, tras haber declarado la censura previa de la libertad de expresión del demandante.

a. Caso Salón de Julio y el sexo

En nuestro país se presentó un caso similar al sucedido en Colombia, en que se ha venido discutiendo también la libertad de expresión artística. El 20 de junio de 2011, cuatro personas demandaron a la Municipalidad de Guayaquil mediante una acción de protección y medidas cautelares, acusándola de censura previa y, en consecuencia, vulneración del derecho a la libertad de expresión artística, por cuanto, en las bases de participación del Certamen Nacional de Pintura Salón de Julio-Fundación de Guayaquil, Quincuagésima Segunda Edición, firmadas conjuntamente por el director de Cultura y el alcalde del Municipio de Guayaquil, en la parte referente a «Las condiciones y propuestas a presentarse», se expresa lo siguiente: «No se aceptarán propuestas que presenten lenguaje y/o gráficos sexualmente explícitos» (Flores, 2005).

Los demandantes solicitaron, en razón de que el cierre de las inscripciones para el concurso era el 24 de junio de 2011, como medida cautelar para evitar la violación del derecho a expresar y transmitir ideas, opiniones o informaciones de forma artística de los accionantes; así como el del resto de personas a conocer ideas y opiniones artísticas, a juzgarlas por sí mismas y deliberar colectivamente sobre ellas, que se ordenara la suspensión de los efectos de la referida disposición normativa constante en las bases del concurso. Esto, según afirmaban los demandantes, por haberse cumplido los requisitos previstos en el artículo 27 en concordancia con el 26 de la Ley Orgánica de Garantías Jurisdiccionales y Control Constitucional y 87 de la Constitución (Función Judicial del Guayas, 2011: 18).

Además, como pretensión de fondo, solicitaron que se les concediera el amparo directo y eficaz de sus derechos a expresarse libremente, el cual refieren se encuentra protegido por la Constitución de la República y la Convención Americana de Derechos Humanos.

El 23 de junio de 2011, el Juez Décimo de lo Civil de Guayaquil aceptó a trámite la demanda y ordenó se notificara con la misma a las autoridades del Municipio de Guayaquil, al Delegado de la Procuraduría General del Estado, fijando el 28 de junio de 2011 como día para celebrarse la audiencia correspondiente al caso. Asimismo, por considerar que existían de conformidad a los artículos 390[5] y 404[6] del Código Orgánico de Organización Territorial, Autonomía y Descentralización (COOTAD), la posibilidad de ordenar medidas cautelares de orden administrativo, las cuales no habían sido agotadas, negó la petición de medida cautelar solicitada.

---

5 COOTAD: artículo 390.- Medidas provisionales.- El órgano administrativo competente, de oficio o a petición de parte, en los casos de urgencia, por razones de orden público o para la protección provisional de los intereses implicados, podrá adoptar las medidas provisionales correspondientes en los supuestos previstos en la normativa correspondiente. Las medidas provisionales deberán ser confirmadas, modificadas o extinguidas cuando se inicie el procedimiento administrativo que corresponda, el cual deberá efectuarse, como máximo, dentro de los 10 días siguientes a su adopción. Dichas medidas provisionales quedarán sin efecto si no se inicia el procedimiento en dicho plazo o si, al iniciar el procedimiento, no se contiene un pronunciamiento expreso acerca de las mismas. No se podrán adoptar medidas provisionales que puedan causar perjuicios de difícil o imposible reparación a los interesados o que impliquen violación de derechos fundamentales. Las medidas provisionales podrán ser modificadas o revocadas durante la tramitación del procedimiento, de oficio o a petición de parte, en virtud de circunstancias sobrevenidas o que no pudieron ser tenidas en cuenta en el momento de su adopción.

6 COOTAD: artículo 404.- Impugnación de actos normativos.- Los actos normativos de los órganos legislativos que forman parte de los gobiernos autónomos descentralizados, excepto las juntas parroquiales rurales, causan estado y no admiten otra vía de impugnación que la jurisdiccional ante la Corte Constitucional, sin perjuicio de la iniciativa popular normativa establecida en la norma constitucional y la ley.

El 5 de julio de 2011, luego de haber concluido la audiencia prevista para este trámite, resolvió que era incompetente para conocer y resolver la acción propuesta en virtud de que los accionantes habían indicado claramente que impugnaban una disposición normativa, lo cual, de conformidad al artículo 404 del COOTAD, le correspondía resolver a la Corte Constitucional, pues los actos normativos de los gobiernos autónomos descentralizados no admitían otra vía de impugnación que la jurisdiccional ante la Corte Constitucional.[7]

El caso subió en apelación y recayó la competencia en la Segunda Sala de lo Civil de la Corte Provincial de Justicia del Guayas con el No. 466-2011, la cual, con fecha 21 de diciembre de 2012, recién dispuso pasaran autos para resolver,[8] no habiendo hasta el momento sentencia de segunda instancia respecto al caso.

b. Breve análisis

Resulta evidente que la regla impuesta por la Municipalidad de Guayaquil en la bases del concurso de pintura 2011 era y es el centro del debate del pleito constitucional. Ahora bien, cierto es que los accionantes refieren en su demanda que impugnan una disposición normativa; sin embargo, la Corte Constitucional del Ecuador, para el período de transición, mediante sentencia 09-12 SCN-CC, al pronunciarse sobre una consulta de constitucionalidad de la aplicación de una cláusula contractual constante en un contrato colectivo, indicó, citando a Alejandro Nieto, que si bien: «norma jurídica es una proposición general y abstracta referida a condiciones humanas y sociales y puede ser establecida por el Legislador, la Administración Pública, por el juez y hasta por los particulares» (Nieto, 2007: 107),[9] el control concreto de constitucionalidad que a la Corte Constitucional le correspondía realizar era solamente respecto de las normas que con carácter general los diferentes poderes públicos hubieren expedido sobre la base de las competencias que la Constitución y la Ley les han conferido.

7 Ver la providencia mencionada en la página electrónica de la Función Judicial de Guayas, consultada en línea el 07.12.2012 en http://guayas.funcionjudicial.gob.ec/es/servicios/consulta-de-causas

8 Ver la providencia mencionada en la página electrónica de la Función Judicial de Guayas, consultada en línea el 07.12.2012 en http://guayas.funcionjudicial.gob.ec/es/servicios/consulta-de-causas

9 Citado por la Corte Constitucional del Ecuador, para el período de transición, en la Sentencia No. 0009-12-SCN-CC.

En el presente caso, las reglas del concurso fueron expedidas por el director de Cultura y el alcalde del Municipio de Guayaquil, por lo que tal regla no fue elaborada por un ente legislativo como tal —como lo es el cabildo—, sino por ente administrativo-ejecutivo, con lo que no se cumplían los requisitos para que la misma tuviera que ser impugnada ante la Corte Constitucional, conforme lo dispone el artículo 404 del COOTAD; esto, sin perjuicio de revisar la constitucionalidad de esta norma, ya que vendría a enervar las competencias que los tribunales de lo contencioso administrativo poseen para declarar la ilegalidad de actos normativos, como lo son las ordenanzas, obligando a que tenga la Corte Constitucional que conocer asuntos de legalidad y no solamente de constitucionalidad conforme le compete.

Las únicas atribuciones de orden legislativo le están dadas por la Constitución y el COOTAD al Cabildo y al Alcalde en calidad de colegislador, por lo que el resto constituyen actos administrativos.

En tal virtud, el juzgador de primera instancia no debió, mediante este débil argumento, esquivar el debate del tema planteado, y resolver el fondo del asunto con la celeridad que el mismo ameritaba. Así, entonces, en primer término, debió disponer cautelarmente la suspensión de los efectos de esta prohibición, hasta que se resolviera el fondo del asunto planteado, no dejando en indefensión a los demandantes, como se ve claramente era la intención del juzgador al fijar la audiencia para días posteriores al de que finalizaran las inscripciones del certamen.

Ahora bien, en sentencia, al resolver el fondo del asunto propuesto, el juzgador debió determinar si la prohibición dictada por las autoridades ejecutivas del Municipio de Guayaquil, esto es, que no pudiesen concursar las obras que contuvieran lenguajes o imágenes sexualmente explícitos, constituía o no censura previa a la libertad de expresión artística; y si existían medidas viables para que los derechos de niños, niñas y adolescentes se vieran protegidos, como por ejemplo que exista una sala o ambiente diferente para la exhibición de cuadros pictóricos o expresiones que contuvieran este contenido, el cual sería solamente de acceso exclusivo a las personas adultas, conforme proponían los demandantes.

A todas luces, resulta evidente que la prohibición establecida a los artistas es contraria a la libertad de expresión artística, ya que de manera abstracta, sin considerar cada caso en específico, se limita la participación, así como la recepción del contenido que los concursantes pretenden transmitir. Por ello, en el caso de que existieren expresiones que vulneraren, hicieren apología de la guerra o incitaren el odio por motivos de etnia, sexo, religión, identidad cultural, preferencia sexual, etc., o atentaren contra otros

derechos; motivadamente y ponderando los bienes en conflicto, de conformidad al caso concreto y el contexto que el mismo reviste, pudo haberse negado la participación de dicha obra.

Esto vuelve necesario que, en la Ley de Cultura que está a punto de ser aprobada, se prevean los canales de impugnación administrativa correspondiente, como lo es el recurso de apelación, el cual debería ser conocido por el órgano rector en materia de cultura, como lo es el Ministerio de Cultura, para salvaguardar el derecho a la defensa, a la doble instancia y al debido proceso, así como articular en debida forma el Sistema Nacional de Cultura.

La sentencia de la Segunda Sala de lo Civil de la Corte Provincial de Justicia del Guayas, a pesar de la demora incurrida, no puede obviar pronunciarse sobre el fondo del asunto planteado y reparar la vulneración ocasionada, con el fin de que el hecho no se vuelva a repetir; lo contrario implicaría lo que hasta ahora existe, mantener la situación de indefensión.

7. Conclusiones

Hemos podido evidenciar que el concepto de cultura ha estado en evolución constante y que posee varios significados, por lo que establecer una sola definición resulta, por no decir imposible, difícil. Así podemos ver que el término puede ser utilizado para asumir la identidad de un pueblo o comunidad, dentro del cual se encuentran sus tradiciones y costumbres. También puede servir para señalar el derecho a conocer otros saberes, bajo la óptica de la igualdad; o para señalar la cultura física como componente del derecho a la salud. En fin, depende desde qué enfoque pretendamos llenar de contenido el derecho a la cultura, el poder definir su significado.

Existe una amplia legislación internacional que garantiza la efectiva vigencia del derecho a la cultura. Lo propio lo hace la Constitución de la República, a la cual se encuentran incorporados dichos instrumentos internacionales. No obstante, vale dejar en claro que este derecho no es absoluto y cede cuando, amparándose en el mismo, otro derecho constitucional entra en detrimento, lastimándose su núcleo esencial o esencia al vaciárselo de contenido.

El contenido de los derechos se desarrolla de forma progresiva mediante las normas que existen en instrumentos internacionales y la Constitución; y en las políticas públicas, las cuales, conforme se ha corroborado, ya han sido diseñadas por el ente rector en esta área: el Ministerio de Cultura, de muy reciente creación (2007), pues antes se encontraban unidas al Ministerio de Educación, dando mayor especificidad y claridad al contenido del

derecho. Sin embargo, en cuanto la jurisprudencia, que sirve para delimitar el contenido del derecho en casos concretos, no existe en gran número. Específicamente se ha revisado una arista del derecho a la cultura como lo es la libertad de expresión artística, y en el sistema interamericano existe solamente un pronunciamiento al respecto.

En este trabajo, he revisado la judicialización de un caso donde se reclama la vulneración de este derecho, sin que finalmente la justicia haya establecido directrices o haya delimitado el contenido de este derecho en el caso en litigio. En conclusión, la jurisprudencia nacional no ha aportado aún mayores elementos para construir doctrina al respecto y delimitar de forma concreta cuándo se estaría en presencia de una vulneración al derecho a la reputación, la protección de la seguridad nacional y el orden público, o la salud o moral públicas, apología por cualquier medio a favor de la guerra, el odio nacional, racial o religioso que constituyan incitación a la violencia; que son los límites al derecho a la libertad de expresión artística y en los cuales debe ceder.

Finalmente se, encuentra en ciernes la aprobación de la Ley de Cultura que, por mandato constitucional, debió aprobarse luego de 365 días de promulgada la Constitución de Montecristi, estando en mora la Función Legislativa al respecto, normativa que delimitará el derecho a la cultura y su ejercicio más visiblemente.

Bibliografía

AUSTIN MILLÁN, Tomás R.

2000 «Para comprender el concepto de cultura». *En UNAP Educación y Desarrollo*. Año 1, No. 1. Chile: Universidad Arturo Prat. Sede Victoria.. Marzo. Disponible en línea en: www.javeriana.edu.co/Facultades/C_Sociales/Profesores/jramirez/PDF/Austinconcepto_de_cultura.pdf.

CORTE CONSTITUCIONAL DE COLOMBIA

1996 Sentencia T-104-96. Disponible en línea en: www.corteconstitucional.gov.co/relatoria/1996/T-104-96.htm.

CORTE CONSTITUCIONAL DEL ECUADOR, PARA EL PERÍODO DE TRANSICIÓN

2012 Sentencia No. 0009-12-SCN-CC. Disponible en línea en: 186.42.101.3/alfresco/d/d/workspace/SpacesStore/d73b67c4-49fb-4078-a7e4-40d3bf524731/0022-09-CN-res.pdf.

CORTE INTERAMERICANA DE DERECHOS HUMANOS

2001 Sentencia caso Olmedo Bustos y otros vs. Chile. Disponible en línea en: www.tc.gob.pe/corte_interamericana/seriec_73_esp.pdf.

Función Judicial del Guayas

2011 Caso Xavier Flores Aguirre y otros vs. Municipalidad de Guayaquil disponible en: es.scribd.com/fullcreen/58357169?access_key=key-ok26ey0eqmxszuflxsr

MINISTERIO DE CULTURA DEL ECUADOR

2011 *Políticas para una revolución cultural*. Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador.

NIETO, Alejandro

2007 *Crítica de la razón jurídica*. Madrid: Trotta.

INSTRUMENTOS NORMATIVOS

Constitución de la República del Ecuador, 2008.

Ley Orgánica de Garantías Jurisdiccionales y Control Constitucional.

Código Orgánico de Organización Territorial,
Autonomía y Descentralización.

INSTRUMENTOS INTERNACIONALES

Declaración de Friburgo.

Declaración Universal de los Derechos Humanos.

Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos.

Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales.

Recomendación relativa a la Participación y la Contribución de las Masas Populares en la Vida Cultural (Unesco, 1976).

CAPÍTULO TERCERO

Pensar el derecho al arte desde los pueblos y nacionalidades del Ecuador

Tamia Vercoutère Quinche

El derecho al arte debe ser considerado en sus dos aristas: la primera referente a la creación de arte y la segunda, a su recepción y disfrute. Este derecho forma parte de los llamados derechos culturales o derecho a la cultura que han merecido una especial atención por parte de teóricos como el sociólogo Rodolfo Stavenhagen, quien fue Relator Especial de las Naciones Unidas sobre la Situación de los Derechos Humanos y Libertades Fundamentales de los Pueblos Indígenas (2001-2008). Stavenhagen (2001a) identifica tres perspectivas diferentes del concepto de *cultura* y, por ende, del derecho a la cultura. En primer lugar, señala la concepción de la cultura como «patrimonio material acumulado de la humanidad». El derecho a la cultura significaría, dentro de esta óptica, el derecho de toda persona a tener acceso en condiciones de igualdad a este capital acumulado. El desarrollo cultural se resumiría en una multiplicación de libros, bibliotecas, periódicos, museos, cobertura televisiva, etc. Según el autor, sería más bien un derecho a la cultura general que un derecho a la cultura propia. En segundo lugar, la cultura correspondería al «proceso de creación artística o científica»; por ende, el derecho a la cultura, de acuerdo a este enfoque, enfatizaría en el derecho de los individuos a crear sus obras sin restricciones, y el derecho de toda persona a disfrutar del libre acceso de las mismas (museos, conciertos, bibliotecas, etc.). Las políticas culturales apoyarían la posición del creador individual en la sociedad. No obstante, desde esta perspectiva, habría una tendencia a favorecer la cultura elitista. Un tercer enfoque sería el de entender la cultura como la «suma de todas las actividades y productos materiales y espirituales de un grupo social dado que lo distinguen de otros grupos similares» (Klensing-Rempel, 1996: 7).

Así, retomando a Stavenhagen, la cultura concierne no solo el capital cultural o el producto de los talentos de un número reducido de creadores

culturales, sino que es más abarcativa, como lo sugiere el último enfoque, y requiere ser considerada como algo que se construye, se reconstruye y se vuelve a inventar. Adicionalmente, desde esta lectura, se puede argumentar que los derechos culturales en su sentido colectivo son específicos de una cultura. Si el arte forma parte de la cultura, lo antes mencionado querría decir que los pueblos indígenas, detentores de una cultura, tienen el derecho a mantenerla y desarrollarla. En definitiva, el derecho al arte, como el derecho a la cultura, está estrechamente vinculado con la cuestión de la identidad cultural. La definición de la cultura aquí expuesta, por un lado, y el vínculo entre derechos culturales e identidad, por otro lado, son pautas fundamentales para este trabajo.

El ensayo explora, primeramente, cómo los pueblos indígenas han sido excluidos de las artes a lo largo de la historia ecuatoriana. En efecto, los pueblos han visto truncada la posibilidad de mantener y desarrollar su propia identidad a través de las artes. En segundo lugar, analiza cómo las demandas enarboladas por el movimiento indígena en la historia reciente apuntan hacia una revitalización de la identidad, demandas a la luz de las cuales se torna posible definir el significado del derecho al arte para estos pueblos y pensar en políticas culturales que apunten hacia la satisfacción del derecho al arte dentro de los mismos. Finalmente, intenta responder a la pregunta ¿qué hacer para garantizar el derecho al arte a los pueblos y nacionalidades del Ecuador? Este último punto se alimenta tanto de las reflexiones mencionadas como de experiencias en otros países de implementación de políticas públicas con propósitos similares.

¿Por qué un derecho al arte desde los pueblos y nacionalidades del Ecuador? Mi propósito, al usar este término, es enfatizar en la necesidad de que los pueblos indígenas participen activa y creativamente en la definición del derecho al arte y en la construcción de políticas que garanticen el ejercicio del mismo, en particular, por parte de estos pueblos. De manera recurrente, en la historia colonial y en la historia republicana, la voz de los pueblos indígenas ha sido silenciada. Por el contrario, en un Estado intercultural como pretende ser el Ecuador, la definición y ejercicio de los derechos debe pasar por un proceso de construcción colectiva que se alimente de, entre otras, las voces de los pueblos indígenas, de sus prioridades y de sus demandas. La cristalización de un Estado plurinacional pasa, entre otras cosas, por la implementación de políticas públicas interculturales. Aquellas que se logren pensar de la mano de los pueblos indígenas podrían ser, precisamente, ejemplos de las mismas.

1. La exclusión histórica de los pueblos indígenas de las artes en el Ecuador

A partir de la Colonia y a lo largo de la historia republicana, los pueblos indígenas han estado sujetos a un esquema de dominación que los ha privado del derecho de expresar sus voces —inclusive las artísticas— y que ha comprometido su derecho de preservar y desarrollar su identidad cultural. A pesar de la ampliación progresiva de los derechos de estos pueblos, el orden colonial heredado de la conquista pervive en las instituciones y en las subjetividades. La revisión de la histórica exclusión de los pueblos indígenas debe informar la toma de decisiones para la satisfacción del derecho al arte de todos/as los/as ecuatorianos/as. Dos momentos de la historia son particularmente ilustrativos de esta exclusión que, sin embargo, se atenúa: la Colonia y los años del Indigenismo ecuatoriano.

El arte y el artista indígena durante la Colonia

Aníbal Quijano (1992) establece un vínculo entre la construcción de la idea de raza y el establecimiento de las relaciones de dominación que la Conquista imponía, siendo la primera el fundamento de la segunda. Originada muy probablemente en las diferencias fenotípicas entre conquistadores y conquistados, la idea de raza fue construida como referencia a supuestas estructuras biológicas que diferenciaban a estos grupos. Los dominantes asociaron entonces jerarquías, lugares y roles sociales a conquistadores y conquistados. Los pueblos conquistados y dominados fueron situados en una posición natural de inferioridad y, en consecuencia, también sus rasgos fenotípicos, sus descubrimientos mentales y culturales.

Esta reflexión de Quijano coincide con aquella de Agustín Cueva, quien sostiene que «el indio se hallaba excluido por completo de la vida intelectual y literaria, e incluido en la artística solo como artesano ejecutor» (Cueva, 2007: 38). En efecto, la escritura fue, durante la Colonia, el terreno reservado de los peninsulares y criollos. En otras palabras, el rol social atribuido a los conquistadores fue el de escribir y pensar. Por el contrario, el rol de los pueblos indígenas en la sociedad fue el de producir lo que ahora entendemos por arte pero que, en ese entonces, era considerado como artesanía y desvalorizado como tal. Cueva argumenta que «la dedicación a las artes plásticas en que las manos debían ensuciarse al contacto de los pinceles, o encallecer en el manejo del buril» (Cueva, 2007: 45) no era considerada actividad digna del conquistador, por lo que fueron los blancos pobres, los mestizos y los indios quienes asumieron esa tarea, logrando escapar a la peor de las situaciones mas no compartiendo los beneficios del dominador.

Por fuera de la desvalorización de los oficios artesanales, los llamados *indios* usaron entonces el pincel y el buril. Podemos, no obstante, afirmar que sus voces fueron silenciadas en la medida en que el arte colonial se caracterizó por ser, en gran parte, imitativo. El propósito del arte colonial no era tanto crear cuanto reproducir las creaciones europeas. Como señala Cueva: «Si algo refleja el arte colonial del medio en que se produjo, no es otra cosa que una total alienación: técnica, cromática, temas, todo nos remite a una situación existencial poblada de manos indias y mestizas produciendo dioses blancos con todos los detalles blancos exigidos por el blanco colonizador». Es así que los conquistados se plegaban a las exigencias de los conquistadores cuyo vínculo cultural con la metrópoli parecía ser inquebrantable.

Si bien Cueva acierta en su descripción de los roles sociales atribuidos a conquistadores y conquistados y de la emulación de Europa por parte de los primeros, no menciona siquiera la presencia de lo indígena en el arte colonial, pues, a pesar de calzar en el modelo de artista o artesano impuesto desde el poder, el indígena supo imprimirle a su trabajo elementos de su propia realidad y cultura. Así, por ejemplo, la historiadora del arte Alexandra Kennedy Troya (1993) sostiene que, en el Cristo Resucitado, de Caspicara, del Museo de Arte Colonial de Quito, ciertos aspectos estéticos de la obra traducen la presencia indígena en ella, en particular, el tratamiento achatado de la figura humana.

El indigenismo

Los esquemas mentales y sociales constituidos durante la Colonia no desaparecieron con la proclamación de la Independencia. Así, la idea de la inferioridad intrínseca de los pueblos indígenas de la que hablaba Quijano (1992) y la necesidad de civilizar al indio han sido una constante en todas y cada una de las épocas que hemos[10] vivido los pueblos indígenas, como lo señala Ariruma Kowii (2005). En la Colonia, el poder produjo un discurso que legitimó y naturalizó las relaciones de dominación que se configuraron entonces. Había una coincidencia entre el discurso hegemónico y la práctica social. El indigenismo, por el contrario, inauguró un discurso que abolía la idea de la inferioridad racial del indio, manteniendo, sin embargo, el término de *raza* como un factor biológico e innato, lo que significó continuar operando dentro del paradigma racista al establecer una diferenciación dentro de la población bajo los criterios de raza. Existe entonces una continuidad en la matriz de exclusión que se estableció en la Colonia, pues

10 Conservo la primera persona del plural de Kowii, por fuera de la cita, pues pertenezco al pueblo kichwa otavalo.

el indígena sigue, en el siglo XX, situándose por debajo del elemento blanco tanto en el discurso cuanto en la práctica social.

Ese era precisamente el espíritu del indigenismo de principios del siglo XX, cuyo propósito era el de construir la nación ecuatoriana desde la incorporación de lo indio en lo nacional. Lo mismo pasó por una idealización de la imagen del indígena, bajo la pluma de intelectuales como Pío Jaramillo Alvarado, referente de la ideología indigenista en Ecuador. Además contó con la movilización, desde el Estado, de un discurso y un conjunto de políticas enfocadas hacia la integración económica y social del indígena a la comunidad nacional, particularmente a través de la educación (Ordóñez, 2000). El indígena era considerado como necesario para la constitución de la nacionalidad ecuatoriana siempre y cuando permitiera un distanciamiento con Europa. No obstante, que el indígena fuera considerado como piedra angular de la nación, en las esferas política e intelectual, no significaba que la sociedad no discriminara efectivamente a los indígenas (Ordóñez, 2000).

Por su parte, el arte indigenista, si bien denunció la opresión indígena, fue la obra de un sector marginal de la sociedad ecuatoriana que aparece como el ventrílocuo de los pueblos indígenas. *Huacayñan*, el *camino del llanto* de Guayasamín, es una clara muestra del tratamiento del tema indígena desde la denuncia. No obstante, la lectura de la realidad que desarrollaron y plasmaron los artistas indigenistas «correspondía a una construcción de los no-indios acerca de los indios» (Ordóñez, 2000), siendo los primeros los que hablaban por los segundos. Lo indígena era tomado en cuenta para la constitución de la cultura nacional, pero siempre desde lo blanco, no desde lo indígena.

En definitiva, el indigenismo artístico no generó una ruptura con la exclusión del indígena de las artes. Por fuera de la motivación de los artistas de combatir la injusticia social que azotaba particularmente al indígena, las voces de los pueblos no pudieron elevarse desde el arte para enarbolar esa misma denuncia o movidos por otros propósitos.

El indigenismo pictórico ecuatoriano, cuyo sujeto predilecto de la representación era, precisamente, el indígena, carece de representantes indígenas por fuera de Oswaldo Guayasamín. El pintor logró «ser como los demás y no parecerse a nadie», retomando sus propias palabras. Su talento y su sangre indígena lo diferenciaron de los demás. La representación de los imaginarios raciales de la época en sus cuadros —el indio, el negro y el blanco, cada uno afincados en una geografía— lo reinsertan en el momento histórico en el que vivió. Guayasamín ligó repetidas veces su tendencia estética a su origen racial. Por ejemplo, pudo evocar la influencia de los grabados

en piedra de Sechín que habría visto durante una visita a Perú, siendo aún muy joven, en la orientación de su creación plástica. No obstante, es probable que Guayasamín no hubiera podido capturar elementos propios de lo que constituyera su fuente ancestral de inspiración, si no hubiera adoptado elementos producto de la revolución estética europea iniciada a principios del siglo XX. Las exploraciones pictóricas de Paul Gauguin en el Caribe y en Oceanía que influenciarían el trabajo de maestros como el español Pablo Picasso, a su vez determinantes para la obra de Guayasamín, son ejemplos de influencias decisivas para el devenir de la pintura indigenista. En realidad, no interesa discutir si la obra de Guayasamín era indígena o no, o cuestionar su autodefinición como indígena. Por el contrario, este ejemplo es interesante en la medida en que indica lo provechoso de un diálogo de saberes: el arte europeo habría contribuido a recuperar y revalorar elementos de las culturas ancestrales ecuatorianas. Esto último permite hacer dos precisiones. Una primera precisión tiene que ver con el carácter cambiante del arte y de la identidad, construida desde el diálogo. Y la segunda permite cuestionar la oposición entre Occidente y pueblos indígenas, que algunos culturalistas señalan. Estas consideraciones deben ser incorporadas al momento de la formulación de políticas públicas.

Ya sea en la Colonia como en los años del indigenismo, los pueblos indígenas se han visto excluidos de las artes, como parte de una matriz de exclusión que se constituyó a partir de la Conquista sobre fundamentos racistas. Aunque de manera atenuada, esta exclusión se ha mantenido hasta el día de hoy. La misma ha sido el terreno fértil donde ha florecido la resistencia silenciosa y, en la historia más reciente, la movilización de los pueblos indígenas. Su lucha, en confluencia con el impulso de otros actores sociales, llevó a la incorporación de varias de sus demandas por la Constitución ecuatoriana de 2008. El derecho a la creación y disfrute artísticos que el Estado ecuatoriano debe garantizar a los pueblos indígenas no puede ser entendido por fuera del sentido de los planteamientos del movimiento indígena. Estos últimos apuntan tanto hacia un fortalecimiento de la identidad como hacia un trastocamiento de las relaciones de poder.

2. La lucha de los pueblos y la cristalización de sus demandas en el ordenamiento jurídico del Ecuador

La Constitución del Ecuador de 2008 tiene, indudablemente, la marca de la lucha de largo aliento que los pueblos indígenas han venido desarrollando desde hace varias décadas.

Las demandas del movimiento indígena, prisma de lectura del ejercicio del derecho al arte por parte de los pueblos indígenas

Un análisis exhaustivo del proceso de construcción de las demandas del movimiento indígena sobrepasa el propósito y el alcance de este trabajo, por lo que nos limitaremos a describir, a grandes trazos, los principales ejes en torno de los cuales se estructuran los planteamientos del movimiento indígena para que estos iluminen nuestra comprensión del derecho al arte *desde* los pueblos indígenas.

Las demandas enarboladas por los actores indígenas, con particular fuerza a partir de los años 1980, pueden ser entendidas desde lo que Nancy Fraser (2000) describe como el reconocimiento de la diferencia. Una de las primeras y principales demandas de los pueblos indígenas ha sido el reconocimiento, jurídico y social, de su existencia como pueblos. Y, mientras la definición y cuantificación de los pueblos indígenas ha sido una tarea asumida por el Estado, los organismos internacionales y la academia, los pueblos indígenas han abogado por el derecho a la autodefinición. Su derecho a existir, según palabras de Houtart (2012), comporta también el reconocimiento del derecho a la cultura, en otras palabras, a perpetuarla y a desarrollarla, siendo que la cultura es algo en constante transformación. La cuestión de la lengua tiene un rol central aquí, al ser el principal vehículo de la identidad cultural de los pueblos. Su revitalización, preservación y reconocimiento en un Estado intercultural ha sido también una exigencia del movimiento indígena ecuatoriano, a la imagen de otros pueblos a nivel continental y mundial. La educación ha sido considerada como el medio para el mantenimiento de la identidad cultural y de la lengua, por lo que se ha exigido también el derecho a una educación intercultural bilingüe (Martínez, 2009). También es necesario hacer mención de la demanda de reconocimiento de la vigencia de los usos y costumbres propios de los pueblos y su derecho a ejercerlos y perpetuarlos, en particular, de la costumbre jurídica. En definitiva, este planteamiento expresa el objetivo indígena de lograr un mayor grado de participación política. Asimismo, contribuye a la preservación de la vitalidad de la cultura, y por lo tanto al mantenimiento de su identidad.

De esta demanda derivan muchas de las otras demandas de los pueblos indígenas, en la medida en que el ejercicio del derecho a la cultura supone la existencia de condiciones materiales que garanticen el mismo. Nancy Fraser, a la par de la categoría de reconocimiento, utiliza la de redistribución. Las demandas de los pueblos indígenas se sitúan, de igual manera, en esta línea. Ambas cosas no son excluyentes sino, más bien, interdependientes, si

se apunta hacia la construcción de una sociedad intercultural. De hecho, las demandas de las organizaciones indígenas consideran ambas aristas. Así, a la par de demandas de reconocimiento de la diferencia, los pueblos indígenas han exigido, primeramente, su derecho a la tierra. Y, con la tierra, el derecho a usufructuar pero también a preservar los recursos naturales. Sin embargo, aunque gran cantidad de la población indígena vive en las zonas rurales, la presencia indígena en las ciudades es un hecho. Si la tierra es, para las poblaciones rurales, condición de supervivencia y de desarrollo de su cultura, velar por restablecer condiciones materiales dignas para la población indígena no debe descuidar la cuestión del indígena urbano. Paralelamente a este planteamiento, aparece el referente a la territorialidad, es decir, el reconocimiento y la legalización de espacios geográficos en los que los pueblos puedan ejercer algo más que las normas establecidas por el Estado para todo el territorio. Se trata también de un tema de participación política y de la demanda explícita del derecho a la autodeterminación. Esta problemática toma forma, en Ecuador, en el debate en torno de las circunscripciones territoriales indígenas. Otra demanda más reciente es aquella centrada en los derechos relacionados con la comunicación: el acceso a los medios de comunicación, prensa, radio, televisión, el uso de las lenguas ancestrales y la transmisión de contenidos tanto de la cultura general cuanto de la cultura propia, por parafrasear nuevamente a Stavenhagen (2001a).

En definitiva, las demandas de reconocimiento y de redistribución descritas aquí son una respuesta a la exclusión cultural establecida en la Colonia y que ha pervivido en el tiempo.

El derecho al arte y los derechos de los pueblos indígenas en el ordenamiento jurídico del Ecuador

Las demandas del movimiento indígena, además de ser recogidas por la Constitución de 2008, coinciden con el lenguaje de los derechos humanos, civiles y políticos, reconocidos a nivel internacional. Dichas demandas, así como el sistema jurídico que lleva su marca, son el marco dentro del cual el derecho al arte adquiere su sentido.

El carácter intercultural del Estado ecuatoriano

El Estado ecuatoriano se define como intercultural y plurinacional (artículo 1 de la Constitución de la República). La anterior Constitución, aquella de 1998, reconocía ya el carácter pluricultural del mismo. Sin embargo, forjada en el contexto de la promoción e implementación de políticas de corte neoliberal, mal hubiera podido vehicular una visión del reconocimiento

de la diversidad que fuera más allá de una retórica del respeto de la diferencia, postergando el cuestionamiento de las relaciones de poder que atraviesan todo el cuerpo social y la reflexión acerca de la necesaria construcción de una verdadera convivencia en la diversidad.

El concepto de interculturalidad ha sido el objeto de usos, abusos y fracasos (Bernal, 2011). Frente a la exclusión de los indígenas, el Estado buscó incorporar, integrar a la población indígena en un proyecto mestizo que recogía los peores vicios del pasado colonial (Bernal, 2011). El proyecto educativo, en tanto proyecto civilizatorio, es un ejemplo claro de ello. La interculturalidad, entendida por las instituciones internacionales, con la complicidad del Estado, en los años 1990, cumplió hasta cierto punto el acometido de integrar a las poblaciones indígenas al proyecto neoliberal, logrando que las propias comunidades instrumentalizaran, cosificaran, folclorizaran su cultura, a cambio de la obtención de recursos para el desarrollo (Bernal, 2011). Sin embargo, a la par de esto, se constituía un movimiento indígena con capacidad organizativa y de convocatoria sólida. La interculturalidad, desde las organizaciones indígenas, buscaba el reconocimiento de la contemporaneidad de la cultura indígena y la consecuente participación en la vida nacional, en condiciones de igualdad.

Pero entonces, ¿en qué consiste la interculturalidad y por qué es importante a la hora de pensar el derecho al arte en el Ecuador? La interculturalidad supone el reconocimiento de la diferencia, el derecho a la existencia de los pueblos indígenas (Houtart, 2012) y el derecho a la identidad cultural (Stavenhagen, 2001b). Esto supone, en realidad, el trastocamiento de las estructuras de poder económico, político, cultural, como lo mencionábamos anteriormente. Pero también supone el diálogo. Poco se ha profundizado en las condiciones necesarias para la existencia del diálogo. Sin duda alguna, el diálogo no puede darse si no se revisan y corrigen las relaciones de poder que abren una brecha entre quienes participan del diálogo (comunicación personal con Armando Muyolema, 2012).

El arte, la cultura, puede ser un ámbito donde se construye la interculturalidad, no siendo el único, por supuesto. El reconocimiento y la valoración tanto por parte de los indígenas como de los no indígenas del arte ancestral (producido por las culturas precolombinas), el reconocimiento de la contemporaneidad del arte producido por manos indígenas, el diálogo entre artistas y entre conocimientos artísticos de inspiración ancestral y saberes modernos, requiere, sin embargo, de:

- Una reflexión a nivel epistemológico que explore la naturaleza del conocimiento y del arte, como parte del conocimiento. El conocimiento,

en su versión hegemónica, y la visión que se tiene de él nacieron en Occidente y son herederos de una historia marcada por la Colonia. De las relaciones de dominación que establecieron qué carecía o no de valor y quiénes eran capaces o no de general valor, el conocimiento está preso en una lógica que subordina al indígena y a lo que este produce a aquello que emula a Europa. El visibilizar y combatir esta colonialidad del saber, por retomar palabras de Aníbal Quijano, son condiciones necesarias para el desarrollo de un diálogo en las artes. El conocimiento y, dentro de él, el arte, aparecen entonces como un campo de disputa.

- Sin embargo, el arte puede ser también un terreno de construcción a través del diálogo. En sociedades como la ecuatoriana no solo que conviven, se solapan, se mezclan y se repelen conocimientos y prácticas que se inscriben en cosmovisiones distintas, sino que los grupos sociales detentores de las mismas son tributarios de una historia marcada por la subordinación de unos pueblos a otros, de unos pensamientos a otros, es legítimo interrogarse sobre la viabilidad de un diálogo de saberes —necesario mas no suficiente para realizar la interculturalidad— entre los mencionados conocimientos y los grupos referidos. Para Armando Muyolema, sería una pretensión por demás ambiciosa el querer penetrar completamente el pensamiento del otro. Pues, ¿en qué medida somos capaces de aprehender una cultura distinta de la nuestra, en toda su complejidad? El lingüista kichwa ecuatoriano pone en duda la posibilidad de un diálogo horizontal que involucraría a interlocutores marcados, cuando no determinados, por condiciones materiales estructurales que han sido favorables a unos y desfavorables a otros. Sin embargo, la toma de conciencia de la imposibilidad de aprehender al otro en toda su complejidad no debe constituir un freno para la búsqueda del diálogo. Y el arte podría ser, precisamente, un terreno fértil para ese diálogo.

Derecho al arte y derechos colectivos, en el ámbito ecuatoriano

La Constitución ecuatoriana de 2008 consagra el capítulo cuarto a los derechos de las comunidades, pueblos y nacionalidades. Establece que los pueblos y nacionalidades tienen el derecho de «[m]antener, proteger y desarrollar los conocimientos colectivos; sus ciencias, tecnologías y saberes ancestrales», «[m]antener, recuperar, proteger, desarrollar y preservar su patrimonio cultural e histórico como parte indivisible del patrimonio del Ecuador» y establece que «[e]l Estado proveerá los recursos para el efecto» (artículo 57, numeral 12 y 13), precisando, en el artículo 379, que son par-

te del patrimonio cultural, entre otros, las creaciones artísticas, científicas y tecnológicas (numeral 4).

El arte aparece, en la Carta Magna, a través del patrimonio. Sin embargo, no debería ser entendido desde lo que Stavenhagen identificaba como una concepción patrimonialista de la cultura que se limita al capital cultural acumulado. En cualquier caso, una concepción del patrimonio como algo vivo y en constante cambio puede aclarar el sentido de estos artículos en lo referente al arte.

Los derechos colectivos aparecen, en la Constitución, ligados a la preservación y el fortalecimiento de la identidad. Así, el primer derecho colectivo reconocido por la Constitución ecuatoriana, en su artículo 57, es el de (numeral 1) «mantener, desarrollar y fortalecer libremente su identidad, sentido de pertenencia, tradiciones ancestrales y formas de organización social». Esto refleja lo argumentado anteriormente respecto de las prioridades del movimiento indígena en cuanto a la identidad.

Ordenamiento jurídico internacional en el ámbito de la cultura y el arte

La Declaración de las Naciones Unidas sobre Derechos de los Pueblos Indígenas señala, en su artículo 11, que «[l]os pueblos indígenas tienen derecho a practicar y revitalizar sus tradiciones y costumbres culturales. Ello incluye el derecho a mantener, proteger y desarrollar las manifestaciones pasadas, presentes y futuras de sus culturas, como lugares arqueológicos e históricos, objetos, diseños, ceremonias, tecnologías, artes visuales e interpretativas y literaturas». Asimismo, el artículo 31 versa sobre el derecho de los pueblos indígenas de mantener, controlar, proteger y desarrollar su patrimonio cultural, sus conocimientos tradicionales, sus expresiones culturales tradicionales y las manifestaciones de sus ciencias, tecnologías y culturas, comprendidas, entre otras, las artes visuales e interpretativas.

Por su parte, el Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos, en su artículo 27, establece: «En los Estados en que existan minorías étnicas, religiosas o lingüísticas, no se negará a las personas que pertenezcan a dichas minorías el derecho que les corresponde, en común con los demás miembros de su grupo, a tener su propia vida cultural, a profesar y practicar su propia religión y a emplear su propio idioma».

Ahora bien, a pesar del gran aporte que significan estos instrumentos jurídicos internacionales, los mismos presentan algunas falencias. La Declaración no es de carácter vinculante para los Estados aunque la opinión internacional basada en el cumplimiento o no de la misma puede tener una influencia significativa en los Estados que la han adoptado. En cuanto al

Pacto Internacional, Stavenhagen señala las siguientes deficiencias: corresponde al Estado definir cuáles minorías existen y cómo se ha de actuar frente a ellas. El Ecuador, sin embargo, no es blanco de esta crítica en la medida en que ha reconocido el carácter plurinacional del Estado y admite como principio el derecho de autodeterminación y autodefinición de los pueblos reconociendo incluso la posibilidad de que establezcan sus propias circunscripciones territoriales. En segundo lugar, el artículo reconocería derechos a los individuos más no a los grupos. Si al grupo se le niega el derecho a su identidad colectiva, entonces se limita o se niega un derecho del individuo. No obstante, el Ecuador reconoce, como lo señalamos anteriormente, derechos colectivos para los pueblos. Finalmente, al ser formulado en forma pasiva, el artículo no establece ningún derecho positivo ni ninguna obligación o deber de los Estados de implementar políticas que permitan el desarrollo de los derechos culturales. Sin embargo, el artículo 57 de la Constitución ecuatoriana dicta al Estado proveer recursos para ello.

En definitiva, el reconocimiento de la diferencia y la distribución están plasmados en la Constitución ecuatoriana, que en varios aspectos se muestra más precisa en cuanto al reconocimiento de derechos culturales y al establecimiento de responsables de su garantía que los instrumentos internacionales pertinentes en la materia. Sin embargo, entendido en su sentido más completo, el reconocimiento no se agota en la letra constitucional, no puede limitarse a una enunciación de derechos y principios. En este sentido, el Estado debe crear las condiciones para que esto efectivamente se produzca. De ahí que, bajo estas orientaciones, tenga la obligación de ejecutar políticas enfocadas hacia este propósito.

3. Recomendaciones de política pública para garantizar el ejercicio del derecho al arte de los pueblos y las nacionalidades

La formulación de estas recomendaciones toma en cuenta los siguientes elementos: el análisis de la exclusión histórica que ha afectado a los pueblos indígenas, las demandas de estos pueblos que se levantaron en lucha, la incorporación de las mismas en el ordenamiento jurídico vigente en Ecuador y, finalmente, el análisis de experiencias exitosas de políticas públicas que han logrado garantizar que los pueblos indígenas puedan crear arte y disfrutar de él.

Una entidad rectora

Países que cuentan con la presencia de pueblos indígenas como Canadá, Australia y Nueva Zelanda han creado entidades cuyo objetivo es apoyar el desarrollo de las artes indígenas. El Conseil des Arts du Canada cuenta con un Bureau des Arts Autochtones, cuya responsabilidad es asegurarse de que los programas y servicios del Consejo respondan a las necesidades de las primeras naciones Inuit y Mestizos de Canadá. El Arts Council of New Zeland Toi Aotearoa, por su parte, acoge a una Junta artística Te Waka Toi, responsable de desarrollar la herencia artística del pueblo Maori así como el trabajo de artistas maori contemporáneos. De manera similar, en Australia, el Aboriginal and Torres Strait Islander Arts Board es una junta cuyo propósito es apoyar al control y valorización de la herencia cultural de los pueblos indígenas australianos, mediante la inversión de recursos para el desarrollo y la promoción de prácticas artísticas tradicionales y contemporáneas.

Si el Ecuador se propone garantizar el derecho al arte a los pueblos y nacionalidades que viven en el país, es deseable que una entidad comprometida con el desarrollo de las artes indígenas sea creada como parte del Sistema Nacional de Cultura (artículo 378 de la Constitución). El Ministerio de Cultura ecuatoriano cuenta actualmente con una Dirección de Promoción Cultural de Pueblos y Nacionalidades que depende de la Subsecretaría de Identidades Culturales, a su vez vinculada al Despacho Viceministerial. Sin embargo, la tarea de desarrollar tanto la creación artística en las nacionalidades y pueblos como su recepción debe resaltarse en la promoción cultural. Por su parte, el proyecto de Ley Orgánica de Culturas prevé la creación de un Instituto Nacional de Diálogo y Desarrollo de la Interculturalidad (artículos 76 y 77) como agente generador del diálogo y encuentro cultural. El desarrollo de las artes indígenas debe enmarcarse, efectivamente, en un diálogo intercultural. No obstante, para un diálogo en condiciones de igualdad es necesario un fortalecimiento de la cultura de las nacionalidades y pueblos. Adicionalmente, ambas entidades tienen por objeto la cultura, mas no el arte específicamente. Por el contrario, los ejemplos canadiense, australiano y neozelandés invitan a constituir una entidad cuya razón de ser sea específicamente el desarrollo de las artes de los pueblos indígenas mediante la formulación e implementación de políticas.

Esta entidad tendría un enfoque específico desde y hacia los pueblos indígenas, pero no podría separarse del Sistema ni de sus finalidades («fortalecer la identidad nacional; proteger y promover la diversidad de las expresiones culturales; incentivar la libre creación artística y la producción, difusión y distribución y disfrute de bienes y servicios culturales; y salvaguardar la

memoria social y el patrimonio cultural». artículo 377 de la Constitución). Así, debería tener la facultad de coordinar la política de desarrollo de las artes de los pueblos y nacionalidades con las instituciones públicas pertinentes. Además de articular su trabajo con las entidades pertinentes del Sistema Nacional de Cultura, dicha entidad estaría en articulada a:

- El Ministerio de Educación y, en particular, la Subsecretaría de Educación Intercultural Bilingüe del Viceministerio de Educación; de manera que, conjuntamente, se prepare a los futuros artistas de las nacionalidades y pueblos a desarrollar sus capacidades artísticas desde la más temprana edad, y que todas/os las/os estudiantes desarrollen su sensibilidad ante las artes indígenas, siendo ellos los futuros beneficiarios de las creaciones artísticas.
- La Secretaría Nacional de Educación Superior, Ciencia, Tecnología e Innovación (SENESCYT), para asegurar la formación de los artistas indígenas reconocidos (individuos, colectivos, organizaciones) y los futuros artistas de los pueblos y nacionalidades. El Programa de Becas para Nacionalidades y Pueblos, lanzado por la Secretaría en enero de este año para financiar los estudios de tercero y cuarto nivel de 2.000 personas en varios ámbitos entre los cuales consta el arte y la cultura, es un ejemplo de política conjunta entre la entidad que imaginamos y la SENESCYT.
- El futuro Consejo Nacional para la Igualdad de los Pueblos y Nacionalidades, cuya función es la de formular, transversalizar, observar y dar seguimiento y evaluación a las políticas públicas relacionadas con las temáticas interculturales. Su trabajo debería incorporar una arista dedicada a la cultura y el arte.

Además, esta entidad debería producir información y conocimiento relevante acerca de las artes. Es decir que colectaría datos a través de encuestas nacionales y desarrollaría investigación que permita visualizar un panorama claro del estado de las artes indígenas en el Ecuador: cuántos artistas indígenas existen, a qué pueblos y nacionalidades pertenecen, qué dificultades afrontan, qué necesidades tienen, cuál es su concepción del arte, qué potencialidades económicas tienen las artes indígenas, qué recepción se ha tenido de las artes indígenas en el país y en el extranjero, cuáles serían potenciales mercados para el arte indígena de nuestro país, en qué espacios se debe difundir el arte, cuáles serían los métodos de difusión más idóneos para este arte, qué mecanismos de protección de la cultura indígena y de los artistas existen y se deben considerar, etc.

Principios orientadores de las políticas

Reconocimiento y redistribución. Las demandas históricas de las organizaciones indígenas deberían constituir el marco desde el cual se formularía la política pública enfocada al cumplimiento del derecho al arte en el caso de los pueblos indígenas. En este sentido, dichas políticas deberían incorporar tanto un enfoque de reconocimiento de la diferencia cuanto uno de distribución. En particular, deben orientarse a preservar y desarrollar la identidad de los pueblos, entendida esta como algo en permanente cambio y evolución. Asimismo, también debe incorporar un enfoque de justicia social que tienda hacia el restablecimiento o la creación de condiciones de igualdad, en el ámbito de las artes, para los pueblos indígenas en relación con el resto de la población.

Diálogo. A ello habría que sumarle la necesidad de construir política pública dialogando con las comunidades. La historia muestra la exclusión continua que han tenido que vivir los pueblos indígenas desde la Colonia. Las nuevas condiciones históricas permiten una ruptura substancial de esta constante. Solo los pueblos indígenas pueden, en aplicación del derecho a la autodefinición y el derecho a la autodeterminación de los que son titulares, establecer qué es o no arte indígena y ayudar a pensar en las políticas públicas que den respuesta a sus necesidades.

Territorio. Conocer a profundidad las necesidades de los pueblos indígenas en el ámbito de las artes requiere una proximidad de las instituciones rectoras de la política pública. El Consejo de las Artes neozelandés no ejecuta el presupuesto directamente, lo otorga a organizaciones y colectivos que promueven el desarrollo del arte indígena y lo encamina a los gobiernos descentralizados para que estos, a su vez, se encarguen de repartirlos. El modelo ecuatoriano de gestión descentralizada sería el marco dentro del cual el presupuesto llegaría a los territorios donde, finalmente, se ejecutaría.

Alineación con la política nacional. Sobra señalar que las mencionadas políticas no podrían hacer caso omiso de las disposiciones establecidas en los instrumentos de planificación de la política pública a nivel nacional como es el Plan Nacional para el Buen Vivir. Las políticas deberían tener una correcta articulación con el mismo. Así, por ejemplo, el apoyo del desarrollo artístico de los pueblos se alinearía con la voluntad de encaminarse a una sociedad del conocimiento. Asimismo, al generar una opción económica estaría apuntando hacia el cambio de la matriz productiva. Finalmente, construida desde el fortalecimiento de la identidad cultural y el diálogo, estaría contribuyendo a la construcción de un Estado intercultural.

Enfoques de las políticas públicas

Es necesario que las políticas públicas se concentren en atender dos necesidades vinculadas al ejercicio del derecho al arte por parte de los pueblos indígenas. En primer lugar, la producción de arte y, en segundo lugar, la difusión y recepción de arte.

La producción de arte

Fomentar el arte de calidad. Los consejos de Arte australiano y neozelandés dedican parte de su presupuesto a becas enfocadas a apoyar a los artistas reconocidos para que continúen creando, permitir que nuevas propuestas florezcan, de la mano de artistas desconocidos, y apoyar a todos ellos en su formación artística. El apoyo financiero es destinado tanto a artistas individuales cuanto a colectivos, organizaciones y comunidades.

El arte como opción de vida para los pueblos indígenas. La cultura es generadora de ingresos, como lo evidencia el Censo Económico realizado por el Instituto Nacional de Estadística y Censos en 2010. En 2009, las industrias culturales generaron ingresos del orden de los USD 2,7 millones y 46.163 puestos de trabajo. Podría convertirse en una opción económica para los pueblos indígenas. No es que lo económico esté por encima de lo cultural, de lo identitario, sino que la sustentabilidad económica de una actividad artística puede ser el medio para la sustentabilidad del propósito de la misma, como, en el caso de los pueblos indígenas, la preservación y el desarrollo de su identidad. En este sentido, la política pública podría orientarse hacia la dotación de capacidades de gestión de emprendimientos artísticos.

Difusión y recepción

Las políticas públicas en este sector deben enfocarse hacia cultivar los vínculos de los artistas con las audiencias. En este sentido, es necesario:

Difusión informada. Colectar datos sobre el acceso de la población a las artes. Por ejemplo, una encuesta que determine el número de espectáculos a los que asiste la población, en promedio, por año, qué tipo de espectáculos, dónde se desarrollan, si son o no gratuitos, y canales de difusión del evento. O, de igual manera, se podría averiguar qué tan frecuentemente la población entra a los museos, los motivos para que esto suceda, etc. Solo conociendo los hábitos y determinando las barreras de acceso a las artes de la población es posible diseñar políticas públicas consecuentes.

Territorio. Como para la producción, la difusión del arte debe acercarse a los territorios. Solo de esta manera el arte estaría participando de una descentralización democrática del Estado.

Difusión internacional. La política pública debe apoyar la salida del arte indígena al extranjero. Esto implica insertar a los artistas indígenas en las redes artísticas a nivel internacional. En agosto de 2012, se desarrolló en México la Bienal Continental de Artes Indígenas Contemporáneas. Ecuador estuvo presente en: de 147 registros válidos, 10 eran ecuatorianos, mientras que 24 provenían de Estados Unidos y 76 de México. Ecuador no se llevó ningún premio. Por el contrario, una política pública activa de apoyo e impulso del arte indígena en el extranjero permitiría un posicionamiento del mismo en eventos como el mencionado e, idealmente, un reconocimiento cada vez mayor.

4. Conclusión

Plantear políticas cuyo propósito sea garantizar el derecho al arte de los pueblos y nacionalidades traduciría una voluntad, desde el poder, de construir el Estado intercultural. Que dichas políticas cumplan el propósito buscado depende de que: marquen una ruptura con la exclusión vivida por los pueblos indígenas desde la Colonia, en particular, en el ámbito de las artes; e incorporen de forma práctica el espíritu de las demandas del movimiento indígena, recogidas, en parte, en el ordenamiento jurídico nacional e internacional, es decir que creen las condiciones para la pervivencia y el desarrollo de la identidad de estos pueblos.

Para ello, parece indispensable la creación de una entidad, dentro del Sistema Nacional de Cultura, cuyo propósito sea, específicamente, el desarrollo de las artes indígenas. En diálogo con las instituciones del sector público, dicha entidad coordinaría la política destinada a satisfacer el derecho al arte de los pueblos y nacionalidades respetando el principio de autodeterminación de los pueblos y nacionalidades, favoreciendo el diálogo intercultural entre los grupos e individuos dedicados a las artes en el país, construyendo e implementando las políticas culturales en diálogo con las nacionalidades y pueblos para asegurar su pertinencia, traduciendo el principio de acción afirmativa en políticas concretas que beneficien a los artistas indígenas, etc.

El desafío es grande, pero es posible. Experiencias a nivel internacional son bastante alentadoras en este sentido. En 2001, se lanzaba en Canadá el largometraje titulado *Atanarjuat, the fast runner*. Su director y productor, Za-

charias Kunuk había logrado, con el apoyo financiero del Consejo de Artes canadiense, reconstituir una historia antigua, mantenida viva gracias a la tradición oral propia del pueblo inuit. La película fue la primera en haber sido escrita, dirigida y actuada completamente en inuktikut, el idioma del pueblo inuit, al que Kunuk pertenece. *Atanarjuat* logró posicionarse tanto a nivel nacional cuanto internacional: aclamado por la crítica, ganó el premio al mejor largometraje en el Festival de Cannes, Francia, en 2001. Tres años más tarde, era incluido en la lista de las 10 mejores películas de todos los tiempos del Festival de Cine de Toronto.

Bibliografía

Bernal Carrera, Gabriela

2011 «¿Cuál interculturalidad? Reflexiones desde las experiencias de Sudamérica». Ponencia para la Commons-Conference. Roma, 28-29 de abril.

Cueva, Agustín

2007 «Literatura, Arte y sociedad». En *Pensamiento Fundamental*. Quito: UASB, Corporación Editora Nacional.

Fraser, Nancy

2000 «Nuevas reflexiones sobre el reconocimiento». En *New Left Review*, No.4: 55-68.

Greet, Michele

2007 «Pintar la Nación Indígena como una Estrategia modernista en la obra de Eduardo Kingman». En *Procesos, Revista Ecuatoriana de Historia*, No. 25.

Houtart, François

2012 «El concepto de Sumak Kawsay (Buen Vivir) y su afinidad con el bien común de la humanidad». En Birgit Daiber y François Houtart, comps. *Un paradigma poscapitalista: el bien común de la humanidad*. Panamá, Ruth Casa Editorial: 245-274.

Kennedy Troya, Alexandra

1993 «La esquiva presencia indígena en el Arte colonial quiteño». En *Procesos, Revista Ecuatoriana de Historia*, No. 4: 87-101.

Klensing-Rempel, Ursula

1996 «Introducción». En Ursula Klensing-Rempel. *Lo propio y lo ajeno: Interculturalidad y sociedad multicultural*. México: Plaza y Valdés.

Kowii, Ariruma

2005 «Cultura kichwa, interculturalidad y gobernabilidad». En *Aportes Andinos,* No.13: 1-5.

Martínez Novo, Carmen

2009 «La crisis del proyecto cultural del movimiento indígena». En Carmen Martínez Novo, ed. *Repensando los Movimientos Indígenas*. Quito, FLACSO: 173-198.

Ordóñez, Angélica

2000 «¡Carajo, soy un indio! Me llamo Guayasamín». Tesis de Maestría. Quito: FLACSO.

Quijano, Aníbal

1992 «Raza, etnia y nación en Mariátegui». En *José Carlos Mariátegui y Europa. La otra cara del descubrimiento*. Lima, Amauta: 1-14.

Stavenhagen, Rodolfo

2001a «El problema de los derechos culturales». En Antônio Augusto Cancado Trindade, ed. *The modern world of human rights / El mundo moderno de los derechos humanos*. Instituto Interamericano de los Derechos Humanos: 568-589.

2001b «Derechos humanos y derechos culturales en los pueblos indígenas». En Pedro Pitarch Ramón y Julián López García. *Los derechos humanos en tierras mayas*. España: Sociedad Española de Estudios Mayas: 373-390.

CAPÍTULO CUARTO

El sistema de vales para la libertad artística: los casos de Estados Unidos y Ecuador

DEAN BAKER Y MARK WEISBROT

1. Introducción

Con la difusión de internet y los avances en la tecnología digital, se vuelve cada vez más difícil hacer que se cumplan los derechos de autor.[11] La música, los libros, las películas y otros materiales de video pueden ser transferidos instantáneamente casi sin ningún costo. Esta evolución en la tecnología hace que sea más difícil el cobro de regalías por el uso de materiales protegidos por derechos de autor. Según la Asociación de la Industria Discográfica de Estados Unidos (Recording Industry Association of América, 2012), los ingresos derivados por la venta de grabaciones musicales en Estados Unidos han caído más de un 50%, en términos nominales, entre 1999 y 2011. La competencia digital ha resultado en caídas similares, aunque menos dramáticas, de los ingresos en las industrias de la prensa, televisión y radio.

Existen dos posibles direcciones que las políticas para el desarrollo de tecnología pueden tomar. La primera ruta posible es reforzar las leyes sobre derechos de autor, imponiendo penas más severas para aquellos quienes a sabiendas violan los derechos de autor y requiriendo la participación de terceras partes en hacer cumplir dichas leyes. Esta fue la dirección tomada por

11 Nota del editor: en este artículo se usa el término *derechos de autor* con el sentido de *copyrights*, lo que constituye una traducción convencional del término. Sin embargo, el artículo propone un sistema que sí reconoce derechos de autor en competencia con los *copyrights*, una forma muy específica de derechos de autor en el sentido propiamente amplio. Cuando en este artículo se habla de *protecciones de derechos de autor* se refiere exclusivamente a los *copyrights*, y provee otra forma alternativa de cumplir con los derechos de autor reconocidos en el artículo 22 de la Constitución del Ecuador. Para mayor discusión sobre esto, ver el primer capítulo del libro.

la Ley para el cese de la piratería en internet (Stop On-line Piracy Act), un proyecto de ley que obtuvo considerable apoyo en el congreso estadounidense hasta que un esfuerzo a nivel de base logró derrotarlo.[12] Este proyecto de ley hubiera responsabilizado a intermediarios como los motores de búsqueda y sitios de redes sociales por transferir a través de sus sistemas copias de material sujeto a derechos de autor. En efecto, dichos intermediarios habrían sido obligados a actuar como agentes responsables por el cumplimiento de los derechos de autor.

Esta primera ruta busca utilizar el poder del Estado para luchar en contra del desarrollo de tecnologías y el funcionamiento del mercado. La ruta alternativa es la de acomodar el desarrollo de tecnologías con la búsqueda de nuevos mecanismos para el financiamiento del trabajo creativo que no dependa de los derechos de autor. El vale para la libertad artística (VLA) es una propuesta dentro de este marco. El objetivo es desarrollar un mecanismo que asegure que los trabajadores creativos puedan ser remunerados sin restringir artificialmente la distribución de su material, como es el caso con un monopolio de derechos de autor otorgado por el Estado.

El VLA está diseñado para apoyar a los trabajadores creativos de manera que se sometan a las preferencias de los participantes en el programa sobre el trabajo creativo que deseen que se fomente. Está diseñado también de tal manera que pueda existir en competencia con el sistema de derechos de autor. Sin embargo, con el tiempo, la inherente superioridad del sistema de vales para la libertad artística (VLA) como un mecanismo más eficiente en fomentar el trabajo creativo puede que conlleve a que este sea más importante que el sistema de derechos de autor como medio para el financiamiento del trabajo creativo.

El sistema de VLA también tiene la intención de minimizar el papel del Estado y la burocracia involucrados en fomentar el trabajo creativo. Dicho sistema debe maximizar la oportunidad para que la población, de manera individual y/o colectiva, decida qué tipo de trabajo creativo cree que merezca ser financiado con fondos públicos.

El presente trabajo está conformado por cinco partes. En la primera parte se esbozan las características principales del VLA. En la segunda parte se describe cómo sería un sistema como este en Estados Unidos. En la tercera parte se tratan los obstáculos al establecimiento de un sistema de VLA en

12 El proyecto de ley Stop On-Line Piracy Act fue emitido bajo la resolución de la cámara baja del congreso estadounidense titulada United House Resolution 3261. Una copia completa del texto, así como un resumen del mismo, se encuentran disponibles a través de la Biblioteca del Congreso (Library of Congress, thomas.loc.gov/cgi-bin/query/z?c112:H.R.3261).

Estados Unidos. En la cuarta se describe cómo se podría estructurar un sistema de VLA en Ecuador, y algunas de las ventajas que ese país tendría en la implementación de este tipo de sistema en comparación con Estados Unidos. La última parte consiste en una breve conclusión.

2. Características básicas del sistema de vales para la libertad artística (VLA)

El sistema original de VLA está libremente diseñado con base en la deducción fiscal por donaciones a organizaciones de carácter caritativo que está a disposición de los contribuyentes fiscales en Estados Unidos. Bajo este sistema, con el propósito de calcular sus obligaciones tributarias, los contribuyentes pueden deducir de su ingreso imponible las donaciones que realicen a organizaciones sin fines de lucro registradas.[13] Esto significa que con ello el Estado está efectivamente subsidiando las donaciones por un monto equivalente a la tasa impositiva marginal de cada individuo. Actualmente, la tasa marginal más alta es de 35%, lo cual significa que una persona situada en el tramo impositivo más alto vería que el 35% de cualquier contribución benéfica que realice es compensado con una reducción en su obligación tributaria.

Este sistema de subsidios es altamente regresivo por dos motivos. En primer lugar, dado el hecho de que los individuos de mayores ingresos se encuentran en los tramos impositivos más altos, dichos individuos obtienen una mayor compensación por cualquier contribución que realicen a organizaciones caritativas. La mayoría de hogares en Estados Unidos pertenece al tramo con una tasa impositiva del 10% o a la categoría de hogares cuyo ingreso no es lo suficientemente alto para estar sujeto al cobro del impuesto sobre la renta. Estos individuos obtienen una pequeña compensación, o ninguna, por sus contribuciones caritativas. El otro motivo por el cual este sistema es regresivo se debe a que es más probable que los más ricos estén en la posición de poder realizar considerables donaciones a organizaciones benéficas que las familias pobres o de mediano ingreso. Para muchas familias que están luchando por cubrir sus necesidades básicas, les sería difícil realizar cualquier tipo de contribución a una organización benéfica.

13 Además de las organizaciones que realizan actividades caritativas directamente, entre las otras organizaciones sin fines de lucro que califican para obtener la clasificación tributaria especial están las religiosas, las que fomentan actividades culturales, como museos u óperas, y aquellas que brindan apoyo a la investigación en una gran variedad de temas.

El sistema de VLA es mucho más progresivo que la deducción tributaria por donaciones caritativas ya que le otorgaría un monto fijo (por ejemplo, de USD 130, o más o menos 0,25% del ingreso nacional por persona) a todo adulto en el país para que contribuya dicho monto al trabajador creativo u organización de su preferencia. El vale debe de implementarse como un pago que se pueda realizar independientemente de si el individuo tuvo que realizar pagos por el impuesto sobre la renta o no. Es decir que el vale no debiera ser un crédito a favor a la hora de calcular el impuesto sobre la renta de un contribuyente, sino que es un pago bajo su control.

Al igual que con cualquier otro sistema, se darán inevitablemente oportunidades para cometer fraude bajo el sistema de VLA, pero algunas de las maneras más obvias de defraudar al sistema pueden ser eliminadas con unas cuantas reglas sencillas. Por ejemplo, si uno de los requisitos para que un individuo u organización pueda recibir fondos del sistema de VLA fuese el de contar con un nivel mínimo de apoyo —de USD 2.000 al año, por ejemplo— sería difícil construir un esquema simple por el cual algunos individuos intercambian sus vales entre sí. Claramente existe la posibilidad de imaginar un fraude a mayor escala en el cual un individuo logra obtener los vales de 20 participantes a cambio de un soborno por un monto menor al valor original del vale. Sin embargo, esta situación requeriría un gran riesgo de ser detectado a cambio de una ganancia relativamente pequeña. A comparación, una operación similar de soborno con tan solo un individuo rico dispuesto a donar USD 1 millón a una organización exenta de impuestos fraudulenta, puede resultar en una ganancia de USD 350 mil compartida entre dos personas. En resumen, las oportunidades para cometer fraude son mucho más numerosas y simples en el caso de la deducción por contribuciones caritativas que con el sistema de VLA.

Los requisitos para poder obtener recursos del sistema de VLA serían similares a las condiciones que el Servicio de Rentas Internas (Internal Revenue Service, IRS) en Estados Unidos exige de las organizaciones que desean ser clasificadas como exentas de impuestos. Para obtener dicha clasificación, una organización debe afirmar que las actividades que realiza están entre las actividades que le otorgarían la exención de impuestos. Por ejemplo, una organización tiene que afirmar que sus actividades son de tipo religioso o que se ocupa de brindar alimentos a personas de escasos recursos. El IRS no intenta evaluar los logros de la organización en realizar estas actividades —es decir, no intenta determinar la calidad de la religión que profesa o evaluar lo eficaz que una organización es en la lucha contra el hambre—. El IRS simplemente supervisa a las organizaciones para detectar cualquier evidencia de fraude. Esto significa que si una organización que llena los re-

quisitos para recibir donaciones caritativas es auditada por el IRS, esta debe estar preparada para identificar cuál es el trabajo que ha realizado que va de acuerdo con los objetivos establecidos de dicha organización.

También existen serias restricciones sobre las actividades lucrativas de las organizaciones que cumplen con los requisitos para obtener la exención de impuestos. En general, una iglesia o una organización benéfica no tienen permitido operar, además, establecimientos comerciales con fines de lucro o un canal de televisión. Estas actividades lucrativas deben permanecer estrictamente separadas de cualquier organización exenta de impuestos relacionada.

Bajo el sistema de VLA, a los individuos u organizaciones se les exigiría que se registraran con una organización gubernamental; en Estados Unidos sería el IRS o alguna organización similar equivalente establecida para este propósito. El requisito consistiría en que el individuo identificara claramente el tipo de trabajo creativo que realiza —por ejemplo, producir literatura, componer canciones, tocar un instrumento musical, dirección de películas, etc—. En el caso de una organización, esta tendría que identificar el tipo de trabajo creativo que desea fomentar. Al igual que con las reglas para las organizaciones exentas de impuestos, el propósito de inscribirse es el de establecer un registro que pueda utilizarse para la prevención del fraude.[14]

Una segunda razón para la inscripción sería que los individuos u organizaciones que reciben fondos a través del sistema de VLA no tendrían derecho a estar protegidos mediante derechos de autor durante un período importante de tiempo (por ejemplo, de cinco años) después de haber recibido el apoyo del sistema. El punto es que el Estado los ha remunerado ya por su trabajo; no existen motivos para que un trabajador creativo reciba un segundo tipo de subsidio público en forma de un monopolio de derechos de autor. La razón por la cual se prohibiría la protección bajo el sistema de derechos de autor durante un periodo de tiempo después de que un trabajador haya recibido apoyo es para evitar una situación en la cual el sistema de VLA es utilizado por la industria del entretenimiento como un semillero para identificar a artistas con gran potencial comercial; a costa del ciudadano común.

Si un cantante, escritor o cualquier otro trabajador creativo pudiera utilizar el sistema de VLA para incrementar el número de sus seguidores y lue-

14 Por ejemplo, a una persona que dice ser un guitarrista y que recibe fondos como parte del sistema de VLA durante un cierto número de años se le podría exigir que mostrase evidencia de que él o ella ha tocado la guitarra en vivo frente a un público o para alguna grabación musical.

go trasladarse de inmediato al sistema de protección mediante los derechos de autor, el sistema de VLA estaría subsidiando en efecto el desarrollo de estrellas para la industria del entretenimiento. Al requerir un período importante de tiempo entre el fin del apoyo a través del sistema de VLA y el momento en que un trabajador creativo comienza a beneficiarse de la protección de los derechos de autor, habrá menos posibilidades de que el sistema de VLA sea utilizado de esa manera. Un trabajador creativo estaría tomando altos riesgos en abandonar su trabajo durante cinco años para luego reingresar al sistema de derechos de autor con la esperanza de haber mantenido a sus seguidores.

La gran ventaja del registro requerido como parte del sistema de VLA es que el problema de hacer que se cumplan las reglas prácticamente desaparecería. La ley dictaría que cualquier persona que haya estado registrada bajo el sistema de VLA no podría recibir la protección de los derechos de autor durante por lo menos cinco años después de haber dejado de recibir los beneficios del VLA. En el caso de que un trabajador creativo intentara ignorar esta regla y obtuviera derechos de autor antes de que se cumpliera el período de cinco años, estos derechos de autor quedarían simplemente sin efecto. Cualquier persona podría reproducir libremente los materiales de este trabajador como si estos fueran parte del dominio público. Cualquier proceso legal iniciado por el trabajador para hacer valer sus derechos de autor sería de inmediato rechazado, ya que este no tendría derecho a la protección bajo el sistema de derechos de autor.[15]

En este sentido, el sistema de VLA revierte completamente la dinámica del sistema actual de derechos de autor. Es un sistema que es muy fácil de hacer cumplir. El objetivo de los trabajadores creativos y de las organizaciones que reciben apoyo bajo el sistema de VLA es el de hacer que su trabajo

---

15 Sin duda, se darán casos difíciles en los que una persona que recibió apoyo a través del sistema de VLA trabaja después en un proyecto producido con la intención de recibir los beneficios de los derechos de autor. Por ejemplo, es posible que a un cantante que haya recibido apoyo a través del sistema de VLA se le ofrezca la oportunidad de trabajar como cantante secundario en la grabación de un artista estrella. En este caso, los administradores del sistema de VLA podrían en principio negociar los términos bajo los cuales el cantante pudiera participar en un trabajo protegido por derechos de autor, con la condición de que el sistema de VLA tuviera derecho a cierta parte de los honorarios por esa participación. Esta situación no difiere cualitativamente del sistema actual. Actualmente, un músico o cantante puede firmar un contrato con una compañía discográfica por un número específico de grabaciones. Hasta que ese compromiso no haya sido cumplido, el artista tendría la prohibición de participar en otras grabaciones sin obtener antes el permiso de la compañía discográfica. El sistema de VLA estaría en la misma posición que la compañía discográfica bajo el sistema actual.

tenga el mayor acceso posible. Al contrario de intentar buscar la manera de cobrar cada vez más por el material artístico que producen, los participantes en este sistema tienen mayores probabilidades de incrementar sus ganancias si aprovechan de lleno todas las tecnologías disponibles para lograr la mayor difusión posible de su obra.

No existe razón alguna por la cual el sistema de VLA no pueda existir en paralelo al sistema de derechos de autor durante un período de tiempo, aunque, si logra tener éxito, es posible que el sistema de VLA crezca a costa del sistema de derechos de autor. Un sistema de VLA exitoso pondría una gran cantidad de grabaciones musicales, películas, libros y otros tipos de obra artística a disponibilidad del público gratuitamente. En estas circunstancias, es posible que el público se sienta cada vez menos dispuesto a pagar por el material protegido por derechos de autor. Sin embargo, el resultado de esta competencia se decidiría a través del mercado. Si por cualquier razón el público siguiera adquiriendo grandes cantidades de materiales protegidos por derechos de autor y mostrara poco interés en el material producido a través del sistema de VLA, es de suponer que el financiamiento para este último se reduciría o eliminaría después de algún tiempo.

Mientras que es deseable que los trabajadores creativos puedan individualmente obtener fondos directamente a través del sistema de VLA, eliminando así los gastos relacionados con el uso de intermediarios, es probable que la mayoría del público opte por contribuir sus vales a uno o más intermediarios. En muchos, si no es que en la mayoría de los casos, es posible que las personas no tengan una preferencia lo suficientemente fuerte por apoyar a un artista en particular, ya sea un músico, escritor o cualquier otro trabajador creativo, como para sentirse seguras de donarle parte o el total de sus vales. Sin embargo, es posible que aprecien el trabajo apoyado por cierta organización que participa en el sistema de VLA.

Por ejemplo, si una organización ha establecido la reputación de apoyar la creación de sobresalientes novelas de misterio o de música de *jazz* de gran calidad, una persona que valore las novelas de misterio o la música de *jazz* podría aportar sus vales, en parte o en su totalidad, a esta organización. Las mismas reglas se aplicarían a las organizaciones y a los individuos que reciben esos fondos, al igual que con cualquier individuo que recibe los fondos directamente a través del sistema de VLA. Tendrían también que estar inscritos en el sistema y no tendrían derecho a la protección mediante los derechos de autor durante un período importante de tiempo luego de haber recibido fondos del sistema de VLA.

Existe también la posibilidad de construir el sistema de manera que se minimicen los trámites y el proceso de pago. Mientras que se podría habilitar a los participantes para que realicen pagos directamente a una persona u organización y luego los registren como un crédito a la hora de declarar sus impuestos, como se realiza actualmente en el caso de la deducción por contribuciones caritativas, dado que estos pagos son un monto fijo por persona (al contrario de ser proporcionales al ingreso de una persona) y que pueden hacerse solamente a cierto grupo de individuos y organizaciones registrados para recibir estos fondos, el individuo debería tener la posibilidad de canjear su vale directamente a favor de uno o más beneficiarios indicando sus selecciones en el formulario utilizado para la declaración de impuestos. Esto minimizaría la dificultad para que las personas aprovechen el uso del vale, incrementando así la tasa de participación en el programa.

3. Un sistema de VLA en Estados Unidos

En principio, los mecanismos de un sistema de VLA en Estados Unidos debieran ser relativamente simples ya que está diseñado con su estructura institucional en mente. El primer problema clave de diseño es identificar la cantidad de ingresos que los trabajadores creativos reciben y que el sistema intenta reemplazar. Dicha cantidad sería proporcional al monto que actualmente reciben los trabajadores creativos.

La tabla 1 muestra cálculos sobre la cantidad de ingresos que actualmente reciben las industrias que dependen en gran parte de la protección de los derechos de autor. El cuadro también muestra cálculos sobre la parte de estos ingresos correspondientes a los trabajadores creativos en esas industrias.[16]

16 Para los propósitos de este análisis, la clasificación de un individuo como un trabajador creativo depende solamente de si la protección mediante derechos de autor es de alguna manera necesaria para el sostenimiento del salario de dicho individuo bajo el sistema actual. Esto significa, por ejemplo, que si el equipo de iluminación, los electricistas y otros miembros del cuerpo técnico involucrados en la producción de una película serían considerados como trabajadores creativos. Los salarios de estos trabajadores se deben cubrir a través de la protección mediante derechos de autor ya que sin esta, cualquiera podría reproducir la película y difundirla sin tener que cubrir estos gastos salariales. En cambio, los trabajadores que operan las imprentas de una casa editorial o de un periódico no serían denominados como trabajadores creativos ya que cualquier persona que quisiera imprimir el material tendría que pagar sus salarios, sin importar el hecho de que el material está sujeto a la protección de derechos de autor.

Tabla 1

Ganancias de los trabajadores creativos en industrias clave, 2011

	Ingresos totales	**Trabajadores creativos**	**Ganancias de trabajadores creativos**	**Reem-plazado por VLA**	**Apoyo a trabajadores creativos**
	(miles de millones de USD)	(porcentaje)	(miles de millones de USD)	(porcen-taje)	(miles de millones de USD)
Música grabada	7,0	9,3%	0,7	50%	0,3
Cine	11,6	28,5%	3,3	50%	1,7
Libros (recreativos)	32,2	20,7%	6,7	50%	3,3
Libros (educativos)	14,1	20,7%	2,9	0%	0,0
Periódicos y revistas	43,2	20,7%	8,9	20%	1,8
Televisión	79,6	39,3%	1,3	20%	6,3
Radio	17,4	39,3%	6,8	30%	2,1
Software (consumidor)	44,5	58,2%	25,9	10%	2,6
Software (empresa)	257,9	58,2%	150,1	0%	0,0
Videojuegos	16,6	58,2%	9,7	40%	3,9
Totales	USD 524,1		USD 246,3		USD 21,9

Fuente: Cálculos del autor, ver Anexo.

Los cálculos en la tabla 1 nos dan una noción general de la cantidad de ingresos recibida por los trabajadores creativos que el sistema de VLA intenta reemplazar. Dicha cantidad es considerablemente menor a la cantidad total destinada al producto final, por dos razones. Primero, muchos de los gastos relacionados con la producción de este material tendrían que asumirse aún por aquellas personas que desean reproducir material sujeto a derechos de autor. En el caso de las grabaciones musicales que se venden en forma de

discos compactos, el individuo que copie la música tendrá también que asumir los gastos de producir y distribuir los discos. Por esta razón, es necesario que el sistema de VLA reemplace ese gasto. Las películas asumen considerables gastos promocionales bajo el sistema de derechos de autor. Ese, sin embargo, es un gasto que no está relacionado a la producción de la película en sí y es posible que no existiera bajo un sistema estructurado de manera diferente. De manera similar, el *marketing* de libros implica tanto un producto físico, así como los gastos promocionales relacionados.

La tabla 1 muestra que la remuneración de los trabajadores creativos es menos del 10% del ingreso por ventas devengado por la industria musical en Estados Unidos (consultar el apéndice para una descripción completa de cómo se construyó la tabla 1). Esto significa que, de los USD 7.000 millones dedicados a la adquisición de grabaciones musicales por los consumidores en Estados Unidos en 2011, solamente USD 700 millones habrían sido devengados por los cantantes, músicos y otros individuos directamente involucrados en la producción del material. Existe también un sesgo increíble en la remuneración de los artistas musicales, siendo un pequeño número de superestrellas los responsables de una gran parte de esa suma. Mientras que los datos sobre las remuneraciones individuales de los artistas no son necesariamente muy exactos, estos nos dan una idea de las magnitudes involucradas. Una recopilación reciente de datos sobre el ingreso de los 25 artistas musicales mejor remunerados muestra que su ingreso total alcanzó los casi mil USD 1.500 millones entre mayo de 2010 y mayo de 2011 (Ultimate Guitar, 2011). Mientras que, sin duda, una gran parte de esta suma proviene de actuaciones en vivo, aun si tan solamente una quinta parte (USD 300 millones) correspondiera al ingreso devengado por grabaciones musicales, esto implicaría que más del 40% del ingreso que reciben los trabajadores creativos por grabaciones musicales es atribuible a apenas estos 25 grupos o individuos.

Dada esta distribución desigual del ingreso, es probable que más o menos los 500 artistas musicales mejor pagados reciban la mitad o más de la remuneración correspondiente a los trabajadores creativos en la industria musical bajo el sistema de derechos de autor. Es probable que la mayoría de estos artistas optaran por no renunciar a su capacidad de obtener derechos de autor y no desearan ser parte del sistema de VLA. Si este grupo de artistas musicales altamente remunerados es responsable de la mitad de la remuneración devengada por los trabajadores creativos en la industria musical, sería entonces necesario reemplazar solamente unos USD 325 millones en ingresos generados bajo el sistema de derechos de autor si la intención es que el resto de artistas participe en el sistema de VLA.

Según los datos de la industria, durante el año 2011, se gastaron aproximadamente USD 11.600 millones en películas en Estados Unidos. La mayor parte de este gasto (USD 10.200 millones) se atribuye al gasto realizado por los consumidores en asistir a la sala de cine, pero USD 1.040 millones provino del gasto en el alquiler o compra de películas en tiendas, a través del correo o adquiridas en forma de descargas digitales. Al igual que en el caso de las grabaciones musicales, muchos de los gastos realizados no están directamente relacionados a la creación del producto. El costo de operación de las salas de cine entraría en esta categoría, así como los gastos promocionales relacionados al *marketing* de filmes y las ganancias devengadas por los distribuidores. Los gastos laborales en la industria cinematográfica representan el 28,5% de los costos totales. Esto implica que los gastos para cubrir los salarios de los trabajadores creativos en esta industria son de unos USD 3.300 millones.

Existe una distorsión en los pagos a los actores en la industria del cine que se compara con la distorsión en los pagos a los artistas musicales. Un listado de las 40 estrellas de cine mejor remuneradas colocó el total de sus ingresos en unos USD 1.400 millones en 2011 (Said, 2011). Esa suma refleja los ingresos a nivel mundial, pero si tan solo la mitad correspondiera al ingreso generado en Estados Unidos, implicaría que estos 40 actores obtuvieron unos USD 700 millones, lo que equivale a más del 20% del total de remuneraciones a los trabajadores creativos en la industria del cine. Al igual que en el caso de la industria musical, es poco probable que las estrellas de cine mejor remuneradas quisieran abandonar su capacidad de obtener derechos de autor para participar en el sistema de VLA. Por tanto, se asume que el sistema de VLA buscaría reemplazar la mitad de los USD 3.300 millones que los trabajadores creativos devengan a través del sistema de derechos de autor, o una cantidad equivalente a USD 1.065 millones.

En Estados Unidos se gastan más de USD 32.000 millones al año en libros recreativos. De este gasto, el 20,7% está destinado a los trabajadores empleados directamente en la industria, o una suma de USD 6.700 millones. En este caso, el objetivo también es de reemplazar el 50% de los ingresos, basándose en el supuesto de que alrededor de la mitad de dichos ingresos son devengados por escritores altamente remunerados, quienes no desearían abandonar el sistema de derechos de autor.

La siguiente categoría en el cuadro corresponde a la de libros de enseñanza. Estos son libros de texto utilizados en escuelas y universidades. Mientras que puede que existan mejores mecanismos que los derechos de

autor para también fomentar la producción de libros de texto, probablemente el sistema de VLA no sea uno de ellos.[17]

Los periódicos y revistas podrían ser financiados parcialmente a través de un sistema de VLA, pero no hay ninguna razón por la cual no puedan seguir obteniendo gran parte de sus ingresos a través de sus fuentes actuales. La gente parece valorar la lectura de ambos en forma impresa. Mientras ese siga siendo el caso, los anunciantes seguirán dispuestos a pagar para colocar sus anuncios. Si los periódicos no tuvieran la protección de los derechos de autor, el proceso de establecer un sistema de publicación y distribución para competir seguiría siendo difícil y costoso. Es decir que, en principio, no hay razón para que los periódicos no devenguen parte de sus ingresos a través del sistema de VLA y a la vez sigan dependiendo de la publicidad e incluso de la circulación pagada para la mayor parte de sus ingresos. (El periódico en sí tendría que tomar la decisión entre seguir bajo la protección de los derechos de autor o recibir fondos del sistema de VLA. Sin embargo, cualquier periódico tendría la libertad de reimprimir el material que fuera producido por periodistas beneficiarios de los VLA.)

Los cálculos en la tabla 1 asumen que los fondos del sistema de VLA reemplazarían el 20% del apoyo a periodistas y escritores que actualmente está financiado a través de los derechos de autor.

La industria televisiva es la categoría con las cifras más altas en el cuadro. Muchos de los gastos relacionados con la producción de programas de televisión corresponden a los pagos realizados por la programación deportiva. La transmisión de los eventos deportivos más importantes, como el Superbowl, puede llegar a costar más de USD 700 millones por tan solo un juego. No hay razón para esperar que un sistema de VLA logre reemplazar este financiamiento en un futuro próximo. Los cálculos en la tabla 1 asumen que el 20% del dinero que reciben los trabajadores creativos en la industria de la televisión serían reemplazados por los fondos del sistema de VLA.

El *software* de consumo particular representa una gran área donde se realiza trabajo bajo la protección de derechos de autor. Es posible que existan mejores mecanismos que los derechos de autor para sostener el desarrollo de *software*, pero el sistema de VLA probablemente no sea la mejor op-

17 En el pasado, he abogado por un sistema de libros de texto abiertos que involucraría el uso de fondos públicos para la producción de libros sin la protección de derechos de autor (Baker, 2005a). En la actualidad, varios Estados realizan algo similar en el sentido de que están pagando, por adelantado, por la producción de libros y luego otorgándoles acceso a los estudiantes a sitios protegidos por contraseñas. Sería más conveniente si dichos sitios fueran enteramente de libre acceso.

ción.[18] No obstante, es probable que algunos individuos quieran utilizar sus vales para apoyar el desarrollo de *software* y que algunos creadores de *software* estuvieran dispuestos a abandonar la protección de los derechos de autor para aceptar dicho apoyo. El cálculo presentado en la tabla 1 asume que el 10% del trabajo creativo que depende del apoyo a través de los derechos de autor sería sostenido a través del sistema de VLA.

No hay ninguna razón para esperar que el *software* para empresas sea apoyado a través del sistema de VLA. Sin embargo, cabe mencionar que incluso actualmente muchos de los programas informáticos comerciales que utilizan las empresas no dependen de protección mediante derechos de autor. Un gran porcentaje de este *software* desarrollado por las empresas es *software* diseñado a medida, y es específico a cada empresa. Dicho software sería de poca utilidad para un competidor. Sin embargo, las empresas se beneficiarían de la ausencia de derechos de autor en esta área ya que no necesitarían preocuparse por que el *software* que desarrollen infrinja los derechos de autor de otra empresa. (Las demandas por violaciones de derechos de autor y patentes constituyen un tipo común de acoso en muchas áreas de la economía.)

Finalmente se asume que el sistema de VLA reemplazaría el 40% del trabajo creativo en la industria de videojuegos sostenido actualmente mediante la protección de los derechos de autor. Esto ascendería a una suma de unos USD 3.900 millones al año, basándose en el tamaño del mercado en el año 2011.

La cantidad total de apoyo que se esperaría reemplazar por el sistema de VLA es de USD 21.900 millones al año. Con una población adulta de aproximadamente 230 millones, si la tasa de participación fuera del 75%, el tamaño del vale individual que se necesitaría para generar esa suma sería de aproximadamente unos USD 130 por persona.

Para comparar, la tabla 2 muestra el subsidio tributario promedio por motivo de las contribuciones caritativas para hogares en los distintos escaños de la distribución del ingreso (Estas cifras se basan en un análisis realizado por la Oficina de Presupuestos del Congreso —Congressional Budget Office, 2006—, con un ajuste adicional de las cifras utilizando la relación entre el PIB del año 2012 y el del año 2006).

---

18 El mecanismo alternativo sería a través del financiamiento público para el desarrollo de *software*, a través del cual toda la investigación, así como el producto final, se colocarían en el dominio público tan pronto como fuera práctico. El trabajo puede ser realizado directamente por el Estado o por contrato a compañías privadas, operando idealmente bajo contratos renovables a largo plazo (Ver Baker 2005b).

Tabla 2

Distribución del subsidio fiscal deducido por contribución caritativa

Proyección para 2012			
Ingreso del hogar	Número de devoluciones (millones de USD)	Porcentaje del subsidio fiscal	Monto por contribuyente
Menos de USD 50.000	93	5%	USD 26
USD 50.000-USD100.000	31	19%	USD 294
USD 100.000-USD 200.000	14	21%	USD 719
USD 200.000-USD 500.000	3	18%	USD 2.875
Más de USD 500.000	1	37%	USD 17.730

Fuente: Congressional Budget Office, 2011, Cuadro1 y Figura 4.

La tabla 2 muestra que, con las proyecciones basadas en las cifras de 2006, el hogar promedio con un ingreso de más de USD 500 mil recibiría USD 17.730 por razón del subsidio por donaciones caritativas en 2012. En comparación, aquellos hogares con un ingreso por debajo de los USD 50 mil, grupo que conformaba el 93% de todos los hogares para el año 2006, recibiría un promedio de USD 26 por hogar a razón de este subsidio tributario. La suma total necesaria para cubrir el subsidio por donaciones caritativas sería de aproximadamente USD 47.900 millones en 2012, equivalente a más del doble de lo que se requeriría para tener un VLA de USD 130 por persona con una tasa de participación del 75%.

Vale la pena resaltar quiénes son los principales beneficiarios de las contribuciones caritativas que reciben los subsidios más altos. Para los hogares que devengan un ingreso de más de USD 200 mil al año, el 15% de sus donaciones caritativas está destinado a organizaciones para las artes, mientras que el 28% está dirigido a organizaciones educativas (en su mayoría universidades y escuelas privadas). Esto significa que el 43% de los subsidios fiscales que reciben estos hogares de alto ingreso de cierta manera representa un apoyo a la producción de la cultura. Si un porcentaje de la deducción caritativa fuera destinado en cambio al sistema de VLA, esto no implicaría un papel más activo por parte del sector público en el apoyo a la cultura. Más

bien, este desvío simplemente significaría un cambio en la identidad de las personas que controlan a quién se dirigen los fondos públicos.

Bajo el sistema actual, la dirección de estos fondos está abrumadoramente concentrada en un pequeño número de personas ricas que tienen la capacidad de realizar grandes donaciones. En comparación, bajo el sistema de VLA, el control sería compartido mucho más equitativamente entre la mayor parte de la población. Con dicho sistema, se tendría una voz más igual entre la población a la hora de definir la distribución de los fondos públicos destinados al trabajo creativo. Claramente, nada les impediría a los individuos ricos apoyar el trabajo cultural de su preferencia, y con la cantidad de recursos que ellos deseen. Simplemente, tendrían que hacerlo sin recibir un subsidio del Estado.

4. Obstáculos para la implementación de un sistema de VLA en Estados Unidos

Independientemente de los méritos de un sistema de VLA como mecanismo para financiar la producción y distribución del trabajo creativo, dicho sistema enfrenta enormes obstáculos políticos en Estados Unidos. Mientras que hasta la fecha no se ha dado ningún movimiento a gran escala que promueva alternativas a los derechos de autor para el apoyo del trabajo creativo, cuando un movimiento de este tipo sí emerja, no hay duda de que la industria del entretenimiento utilizará todo el poder político a su alcance para destrozarlo.

La industria del entretenimiento tiene fuertes nexos con los dos partidos políticos más importantes en Estados Unidos. Por esta razón, la industria del entretenimiento ha podido continuamente hacer que el Congreso apruebe leyes que favorezcan de manera importante a sus intereses, aun cuando estas leyes van directamente en contra del interés público y las normas más comunes de eficiencia económica. Por ejemplo, en dos ocasiones durante las últimas tres décadas, esta industria ha tenido éxito en obtener extensiones retroactivas para los derechos de autor. El período de protección mediante los derechos de autor fue extendido en 1976 a 50 años después de la muerte del titular de un derecho de autor o a 75 años después de la fecha de publicación en el caso de una autoría corporativa. En 1998, estos períodos de protección fueron incrementados una vez más, a 70 años después de la muerte del autor o a 95 años después de la fecha de publicación para el caso de autoría corporativa. El asunto en cuestión en ambos casos fue el hecho de que el derecho de autor para Mickey Mouse estaba a punto

de vencer y Disney, el titular de este derecho de autor, quería el monopolio sobre esta lucrativa franquicia durante otras dos décadas.

Mientras que el período de extensión óptimo para los derechos de autor es un tema debatible, no puede haber muchos fundamentos para extender un derecho de autor retroactivamente. El trabajo ya ha sido producido; no es posible crear nuevos incentivos para la creación de un trabajo que ya se ha efectuado anteriormente. Estas extensiones retroactivas de los derechos de autor fueron simplemente obsequios a la industria que le permitirán obtener ganancias adicionales por material que debiera ser parte del dominio público.

De manera similar, la Ley para el cese de la piratería en internet (Stop On Line Piracy Act, SOPA) fue moldeada para satisfacer las necesidades de la industria del entretenimiento a costa de ambos, los intermediarios de internet y los consumidores.[19] Esta ley hubiera forzado a Google, Facebook y a otros intermediarios a vigilar sus sistemas en busca de enlaces a sitios que difundieran versiones no autorizadas de material sujeto a derechos de autor. Estos intermediarios hubieran podido enfrentar considerables multas en caso de no remover proactivamente este material. (Las leyes actuales obligan a estos intermediarios a remover versiones no autorizadas de material sujeto a derechos de autor a petición del titular de dichos derechos). En efecto, esta ley hubiera hecho que todo intermediario de internet se convirtiera en un agente para el cumplimiento de los derechos de autor, obligándolos a dedicar recursos para asegurar el cumplimiento de los derechos de autor de compañías como Time-Warner, Sony y de otras de las compañías de entretenimiento más importantes.

Eventualmente, esta legislación fue derrotada por una fuerte campaña de base que también gozó del apoyo de muchas de las compañías más grandes que hubieran resultado afectadas, como Google y Microsoft. Muchos de los simpatizantes más importantes de estas leyes cambiaron rápidamente de opinión y afirmaron no conocer el contenido de la legislación, en respuesta a la creciente oleada de oposición desde las bases. Esta experiencia mostró tanto el poder de la industria del entretenimiento, en el sentido de que fue capaz de casi lograr que el Congreso aprobara un proyecto de ley de tan amplio alcance (miembros clave de ambos partidos firmaron el proyecto de ley como patrocinadores), así como también el potencial para

19 La Ley SOPA fue la versión del proyecto de ley introducido en la Cámara de Representantes como la resolución HR 3261. También hubo una pieza de legislación paralela, la Ley para proteger la propiedad intelectual (Protect Intellectual Property Act, PIPA), que fue introducida en el Senado como la propuesta Senate Bill 968. La propuesta también gozó de un fuerte apoyo por parte de ambos partidos.

que exista una coalición aun más poderosa entre activistas de base y el sector tecnológico.

La velocidad con la que esta coalición movilizó a grandes cantidades de personas para que firmaran peticiones y contactaran a los miembros del Congreso fue extraordinaria. A los miembros del Congreso, particularmente aquellos que lideran el patrocinio de importantes proyectos de ley, no les gusta ser forzados a cambiar sus opiniones sobre temas importantes a plena luz del día. Sin embargo, eso fue exactamente lo que sucedió con muchos de ellos una vez que la coalición anti-ley SOPA logró acumular suficiente fuerza.

En términos prácticos, no es probable que se considere seriamente un sistema al estilo de los VLA a nivel nacional en un futuro cercano. El grupo que en principio tendría la mejor oportunidad para beneficiarse de un sistema como este —los músicos, escritores y otros trabajadores creativos— aún defiende, en su mayoría, el sistema de derechos de autor, aun cuando la gran mayoría de trabajadores creativos no obtiene mucho dinero a través de ese sistema. Los sindicatos que representan a estos trabajadores fueron fieles partidarios de la Ley SOPA. Esencialmente, ellos ven pocas posibilidades para que exista un mecanismo alternativo que suplante los derechos de autor y, por tanto, hacen lo que pueden para mantener el sistema de derechos de autor con la esperanza de que esto se traduzca en remuneraciones un tanto más altas para los trabajadores creativos.

Si, como mucho, cualquier acción a nivel nacional se ve como una posibilidad muy alejada, en principio es posible experimentar con un sistema al estilo de los VLA a nivel de estado o a nivel local. La idea sería que una modesta cantidad de financiamiento para un sistema como el de los VLA pudiera convertirse en una estrategia eficaz de desarrollo al hacer que cierta zona se transformara en una meca artística. Por ejemplo, si una ciudad de mediano tamaño, con unos 200 mil habitantes, pudiera establecer un sistema de VLA a un nivel de USD 100 por persona, es posible que pudiera habilitar USD 12 millones para apoyar a los trabajadores creativos.[20] Es probable que estos fondos atraigan a decenas de miles de trabajadores creativos que sobreviven más que todo gracias a sus ingresos por otros tipos de trabajo. Si la ciudad además se encuentra localizada en una zona atractiva, ya sea por su proximidad a otras ciudades importantes o por su belleza natu-

20 Este cálculo asume que el 80% de la población (160 mil habitantes) tiene la edad mínima para poder recibir un vale y que la tasa de participación en el programa es de aproximadamente un 75%, lo que significa que tres cuartos de la población que llena los requisitos de hecho utiliza su vale.

ral, es probable que muchos trabajadores creativos estuvieran dispuestos a mudarse para poder competir por estos fondos.

Para asegurarse de que los beneficiarios del sistema de VLA de hecho vivan en la ciudad, se podría establecer el requisito de tener que residir físicamente en la ciudad durante un período de entre ocho y nueve meses al año. Esto crearía una situación en la que los trabajadores creativos tendrían la motivación de practicar su arte no solo para obtener ingresos directamente, sino también para que la comunidad los conozca mejor y así estar en una mejor posición para obtener fondos del sistema de VLA. Como resultado, la comunidad que adopte el sistema de VLA podría esperar ofrecer un gran número de actuaciones musicales, obras teatrales, talleres de escritores y otros locales públicos para la exposición de trabajo creativo. Esto podría convertirla en un atractivo destino para el turismo. Como resultado, es posible que el aumento en la actividad económica a raíz de la llegada de turistas a la ciudad para aprovechar su producción creativa pueda más que cubrir los costos del sistema de VLA.

Un problema con esta situación es que el beneficio de que el material producido se coloque en el dominio público, en vez de permanecer bajo la protección de los derechos de autor, sería derivado principalmente por individuos ajenos a la comunidad. El mundo entero podría beneficiarse del hecho de que el material apoyado a través del sistema de VLA sea parte del dominio público, incluso cuando es solamente una pequeña comunidad la que de hecho estaría financiando el trabajo. Es posible que las ganancias derivadas a raíz de tener un gran número de trabajadores creativos viviendo y realizando su trabajo en la ciudad sean lo suficientemente significativas como para que aún fuera rentable que la ciudad tomara este camino, pero esta externalidad negativa ciertamente reduciría los posibles beneficios para la comunidad que implemente un sistema como este.

5. Las posibilidades de implementar un sistema de VLA en Ecuador

Existen varias razones por las cuales Ecuador podría llegar a ser un lugar atractivo para experimentar con un sistema de VLA. La primera y la más obvia es que el país no tiene actualmente un gran grupo arraigado de industrias que dependen de la protección mediante los derechos de autor. Gran parte del trabajo creativo que se adquiere en Ecuador es producido por compañías que se encuentran localizadas en Estados Unidos o en otras partes de América Latina. Mientras que se esperaría que estas compañías utilicen

su poder político para prevenir que Ecuador intente implementar políticas que reducirían las ganancias que estas generan en el país, no es probable que tengan la misma capacidad para obstruir los cambios en la política que tiene la industria nacional en Estados Unidos.

El hecho de que Ecuador ha mostrado anteriormente tener la disposición de resistir la presión política proveniente de Estados Unidos en muchas áreas de la política, debiera lograr que la industria estadounidense tenga una menor voluntad de utilizar una gran cantidad de recursos para oponerse a los cambios en la política cultural de Ecuador. Dado que las sumas de dinero de la industria estadounidense que están directamente en juego no son muy grandes, no es probable que esta dedique muchos esfuerzos a luchar una batalla que pudiera perder.

Otra razón por la cual Ecuador podría estar bien colocado para iniciar un sistema como el de VLA es que los efectos indirectos del sistema no van en la dirección equivocada, como sucede en el caso de que una ciudad o estado en Estados Unidos adopte el sistema. El requisito para obtener financiamiento a través de un sistema ecuatoriano de VLA sería que el trabajador creativo no tuviera el derecho de ser protegido mediante derechos de autor dentro de Ecuador durante un período de tiempo. Esto no le impediría a un cantante o escritor poder obtener protección a través de derechos de autor en el resto de América Latina o incluso en el resto del mundo.

Esto crea una dinámica interesante desde el punto de vista de los ecuatorianos. Si un sistema ecuatoriano de VLA termina siendo utilizado como un semillero para la industria mundial del entretenimiento, el pueblo de Ecuador podría seguir siendo beneficiado sin dañar las posibilidades lucrativas de los trabajadores creativos en el sistema de derechos de autor.

Supongamos que Ecuador impusiera un período particularmente largo de prohibición para obtener protección mediante derechos de autor, de por ejemplo 10 años después de haber recibido fondos del sistema de VLA. Esto no le impediría a una empresa de entretenimiento firmar un contrato con un artista y promocionar su trabajo en el resto de América Latina o incluso alrededor del mundo. Sin embargo, el pueblo ecuatoriano tendría garantizado el derecho a disfrutar del trabajo que este artista produjera durante la década posterior sin costo alguno.

Este tipo de mecanismo muy bien pudiera convertir a Ecuador en una meca para los trabajadores creativos de otros países. Podría ofrecerles la oportunidad de desarrollar sus carreras y lograr fama de una manera que no sería posible en otras partes. Y el renunciar al acceso a la protección de los derechos de autor dentro de Ecuador sería relativamente poco relevante

si sus aspiraciones son las de incrementar su número de admiradores a nivel internacional.

Además, la dinámica de un centro cultural se retroalimenta a sí misma. Una zona que tiene bastantes trabajadores creativos es atractiva para otros trabajadores creativos. Esto ocurre porque les da la oportunidad de aprender los unos de los otros y de trabajar en conjunto, así como también porque pueden esperar un público de mayor tamaño para su trabajo. Dado que las personas asisten a los centros culturales para escuchar música, asistir a obras de teatro o a lecturas de poesía o estudiar con escritores, existen más oportunidades para que los músicos y otros trabajadores creativos obtengan ingresos directamente por su trabajo en estos centros. Ecuador también se beneficiaría del hecho de que el país es conocido ya como un destino turístico popular alrededor del mundo.

Por esta razón, es posible que la implementación en Ecuador de un sistema al estilo de los VLA pudiera resultar en grandes beneficios económicos para el país, además de generarle una amplia gama de productos culturales que no tendría a su disposición de otra manera. Si el país lograra atraer a trabajadores creativos, así como a turistas y viajeros atraídos por los vibrantes centros culturales del país, entonces el sistema pudiera convertirse en una fuente importante de ingresos.

Adoptar un sistema parecido al VLA también ayudaría a llegar a la meta de la realización de los derechos constitucionales de los ecuatorianos.[21] El artículo 22 provee el derecho de personas de «desarrollar capacidades creativas». Bajo el sistema actual, muchos trabajadores creativos no pueden beneficiarse de la protección de derechos de autor, y entonces no tienen los recursos para ejercer esas prácticas. Un sistema de VLA permitiría a muchas personas, cuyos trabajos tienen demanda por parte del público, publicar libros, música, cine y otras producciones creativas que, si no fuera por el VLA, no podrían trabajar y sobrevivir económicamente bajo un sistema en el que solo podrían recibir ingresos de los derechos del autor. Así, esto le proporcionaría una expansión significativa a los derechos dados bajo el artículo 22.

El artículo 377 presenta una base para que el Estado ecuatoriano apoye proyectos creativos. Específicamente, el artículo nota que el «sistema nacional de cultura» debe apoyar la libre creación artística y la producción, difusión, distribución y disfrute de bienes y servicios culturales. Es claro que un sistema de VLA estimularía una diversidad más amplia de cultura y además promocionaría la cultura nacional, ya que puede proveer un ingreso

21 Constitución de Ecuador, artículos 1, 22, 377, 384.

para trabajadores que pueden potencialmente competir con productos culturales importados, por ejemplo, en el área del cine, donde las películas de Hollywood tienen una gran porción de las audiencias nacionales. Solo esta política podría ser una de las maneras más efectivas de estimular la «libre creación artística y la producción [de] bienes y servicios culturales». También avanzaría la meta del artículo 377, que el sistema nacional de cultura está dirigido hacia el fortalecimiento de la cultura nacional. También, en cuanto a la difusión, distribución y disfrute de los servicios y bienes culturales, queda claro que los productos culturales producidos como resultado de un sistema de VLA tendrían una ventaja en difusión y distribución, ya que serían gratuitos al consumidor. Entonces, las metas del artículo 377 de la Constitución serían fuertemente promovidas por un sistema de VLA.

El artículo 384 de la Constitución dice que «el sistema de comunicación social asegurará el ejercicio de los derechos de la comunicación, la información y la libertad de expresión, y fortalecerá la participación ciudadana». El sistema de VLA fortalecería la participación pública en el sistema de comunicación permitiendo a los periodistas recibir apoyo, de nuevo, si es que la ciudadanía está dispuesta a proveer fondos comunitarios para ese trabajo. Esto ayudaría a promover la competencia y la diversidad en el sistema de comunicación, y así promocionar la provisión dentro de la Constitución del derecho a la información. También ayudaría a que una mayor cantidad de ciudadanos puedan tomar ventaja de sus derechos de libertad de expresión y derechos de comunicación.

Finalmente, un sistema de VLA le daría el poder a la gente de Ecuador de tomar decisiones sobre quiénes reciben asistencia financiera para trabajos creativos. Como declarado en el artículo 1 de la Constitución, «la soberanía radica en el pueblo, cuya voluntad es la base de la autoridad, que ejerce a través de los órganos del poder público y de los medios democráticos previstos en esta Constitución». Esta es una de las grandes ventajas de un sistema de VLA relativo a otros sistemas de financiamiento público de las artes: realmente es una forma de democracia participativa de promover la actividad creativa.

Por todas estas razones, el sistema de VLA se encuentra muy en acuerdo con los principios y las aspiraciones democráticas encarnadas en la Constitución de Ecuador.

6. Los aspectos prácticos de un sistema de VLA en Ecuador

Las diferencias entre Ecuador y Estados Unidos plantean varios problemas para la implementación de un sistema como el de VLA. Sin embargo, se puede considerar que muchas de las diferencias hacen que un sistema como el de VLA genere mayores beneficios en Ecuador. La diferencia más obvia, además de los niveles de ingreso, es que Ecuador tiene un sistema menos desarrollado para la administración del impuesto sobre la renta. Esto significa que un sistema de VLA que dependa del sistema tributario para el cobro del impuesto sobre la renta como el principal mecanismo para distribuir los fondos sería utilizado por un segmento mucho más pequeño de la población en Ecuador. Solamente el 41,3%de los trabajadores en el sector urbano están empleados en el sector formal (INEC, 2012). Con una tasa mucho más baja de empleo en el sector formal en las áreas rurales, el sector formal en Ecuador representa probablemente menos de un tercio de la fuerza laboral del país. Esto significa que un sistema de VLA que se implemente a través del régimen de recaudación del impuesto sobre la renta incorporaría a no más de dos tercios de los trabajadores en Ecuador.[22]

Sin embargo, la otra cara de la moneda es que la baja tasa de cobertura inicial de un sistema de VLA ligado al régimen tributario es que la oportunidad de poder utilizar los vales generaría un incentivo para que los trabajadores declararan sus impuestos. Para los trabajadores con una carga tributaria limitada, los fondos disponibles a través de los VLA podrían cubrir parcial o totalmente los impuestos a pagar. Esto les daría un motivo a los trabajadores para que declararan sus impuestos, ya que, de otra manera, no lo harían.

De manera alternativa, el sistema puede estar basado en la población de 15 años o más en vez de solamente en los que pagan impuestos, ya que esto incorporaría a una porción más grande de la población. Enfocándose únicamente en el impuesto de ingresos, podría excluir a muchos grupos indígenas, afroecuatorianos, montubios y los jóvenes, ya que miembros de estos grupos, al estar menos enrolados en el sistema formal, pagan impuestos menos frecuentemente. Menos de un tercio de la población paga impues-

22 Esto asume que todos los trabajadores en el sector formal son parte, al menos en principio, del sistema de recaudación del impuesto sobre la renta. El porcentaje de la población que se beneficiaría de un sistema de VLA sería aun menor, dependiendo del número de trabajadores en el sector formal que no están sujetos al pago del impuesto sobre la renta.

tos, mientras que se calcula que, en 2010, 68% de la población tenía 15 años o más (INEC, 2010).

Adicionalmente, si el sistema de VLA dependiera del sistema de impuestos, podría ser visto como algo contrario al carácter intercultural y plurinacional del Estado ecuatoriano.[23] En vez, al basarse en la población de 15 años o más, el sistema de VLA representaría mejor a la totalidad de la sociedad ecuatoriana.

Ecuador también tiene un acceso más limitado a internet en comparación a Estados Unidos. Mientras que dicho acceso ha aumentado rápidamente durante los últimos seis años, desde un 6,1% en 2006 hasta un 48,1% en 2012 (Conatel, 2012), muchos hogares en Ecuador aún no tienen acceso a internet. Esto limitaría el beneficio para los ecuatorianos de tener el material disponible gratuitamente a través de internet. Por otro lado, si una gran cantidad de materiales creativos está disponible en internet sin costo alguno, habrá más incentivos para que los ecuatorianos busquen obtener acceso a internet. Si el acceso continúa creciendo al mismo ritmo de los últimos cinco años, la mayoría de hogares en el país podrá navegar muy pronto en internet, y es ciertamente posible que se logre alcanzar una tasa de acceso de más de dos tercios en menos de una década. Esto significa que un sistema de VLA puede ser diseñado con la idea de que la gran mayoría de hogares en el país pronto tendrá acceso a internet.

Por motivos de equidad y de obtener el apoyo del público a favor de un sistema de VLA, parecería apropiado modificar el enfoque individualista, descrito anteriormente, del diseño del sistema para el caso estadounidense. Mientras que sería conveniente tener un sistema de VLA para residentes, también podría ser útil tener un sistema de financiamiento implementado a través de unidades gubernamentales más pequeñas. Mientras que sería conveniente que el financiamiento se diera al nivel más bajo posible del Estado para asegurarse de que el público sienta que tiene una voz en la dirección de los fondos, los problemas administrativos hacen que esto sea difícil. Como mínimo, el financiamiento podría ser delegado al nivel de provincia. El objetivo debería ser el de mantener una división de los fondos más o menos equitativa en términos del número de vales por persona, permitiendo tener efectivamente igualdad de voz en dirigir los fondos. En cada provincia, los fondos que fueran distribuidos a través de vales individuales podrían sustraerse del financiamiento total asignado a la provincia para mantener así una asignación de vales por persona más o menos equitativa. Los vales indi-

23 Constitución de Ecuador, artículo 21.

viduales no utilizados serían distribuidos por la provincia, así contribuyendo adicionalmente a la descentralización (artículo 1, CE).[24]

Las reglas para obtener financiamiento, ya sea del sistema de VLA individuales o de los fondos a nivel de provincia, deberían ser las mismas que en el sistema para Estados Unidos discutido anteriormente. La persona u organización debe indicar el tipo de trabajo que realiza. Y también se le debe prohibir la adquisición de derechos de autor fuera del sistema por su trabajo durante un largo período de tiempo. Como se menciona anteriormente, sería apropiado que Ecuador impusiera un período particularmente largo de tiempo para esta prohibición (por ejemplo, de 10 años) ya que el no tener la opción de obtener derechos de autor en Ecuador no le impediría a un trabajador creativo generar importantes ingresos mediante la protección de los derechos de autor en otros países. Por eso, el renunciar a la protección de los derechos de autor en Ecuador, aun durante un largo período de tiempo, no implicaría un gran sacrificio.

Ya que la falta de derechos de autor existiría solamente en Ecuador, todavía hay un incentivo para la industria internacional de entretenimiento de contratar artistas en Ecuador que toman ventaja del financiamiento del VLA. Sus trabajos, a pesar de estar disponibles de manera gratuita al público en Ecuador, podrían quedar restringidos a una audiencia nacional, dejando a la industria en una posición relativa similar a la que está actualmente, ya que los trabajos protegidos por los derechos de autor tradicionales están sujetos a una cantidad alta de violaciones de derecho de autor en la era digital. Aunque no representaría una gran pérdida para la industria, representaría significativos beneficios a los ecuatorianos, que tendrían mucho más acceso a artes, sin costo.

Prohibir la protección mediante derechos de autor durante un largo período de tiempo ofrece a los ecuatorianos la oportunidad de beneficiarse adicionalmente cada vez que el trabajador creativo que es apoyado inicial-

24 En términos prácticos, no tiene por qué darse una reducción inmediata en el monto de la subvención a la provincia por la cantidad exacta de fondos desembolsados a través de VLA individuales. La reducción puede basarse en la tasa de utilización histórica de los vales individuales en años anteriores en cierta provincia. Por ejemplo, el monto recibido por cada provincia puede ser reducido por la cantidad desembolsada a través del sistema de VLA individuales cinco años atrás, más el 75% del promedio de fondos desembolsados a través del sistema individual durante los últimos cinco años. Con este tipo de mecanismo, las provincias que tuvieran grandes incrementos en las tasas de utilización de los vales individuales no experimentarían una brusca disminución en el financiamiento que reciben. Sin embargo, con el transcurso del tiempo, los niveles totales de financiamiento (conformado por los VLA individuales más el financiamiento provincial directo) se mantendrían más o menos fijos entre todas las provincias.

mente a través del sistema de VLA sea promovido por una compañía importante de entretenimiento.

Para tener una idea de la cantidad de dinero del Estado que se necesitaría en Ecuador para financiar un sistema de VLA, podemos mirar a los datos del censo del número de trabajadores creativos y una aproximación de los ingresos que tendrían que ser reemplazados. De acuerdo al Censo de 2010, hubo 1.777 trabajadores en la categoría de artes creativas (INEC, 2010). Pero esta base resulta un cálculo demasiado bajo ya que solo un tercio de la población paga impuestos. Para compensar, podemos multiplicar por tres, con un resultado de 5.331. No fue posible conseguir un promedio anual para estos trabajadores, pero se puede calcular un promedio para la categoría de Artes, entremetimiento y recreación: USD 12.019.[25] Usando este cálculo para trabajadores creativos, nos da un ingreso total de aproximadamente USD 64,1 millones. Actualmente, a mucha de la población adulta le falta acceso a internet, o no paga impuestos, lo que podría limitar la cantidad de personas tomando ventaja del vale. Dependiendo de su uso, y como cambia a través del tiempo, el sistema de VLA podría enfocar cierta cantidad anualmente, que podría garantizar una cantidad mínima de recursos para los artistas, sin importar qué porcentaje de la población toma ventaja del vale.

Una suma anual de USD 64,1 millones no sería muy adecuada para el apoyo de artistas o escritores de renombre en Estados Unidos, pero podría tener en cambio un impacto importante sobre la producción del trabajo creativo en Ecuador e incluso en América Latina en general. Esto último sería particularmente posible si el sistema fuera estructurado de manera que fuera accesible a individuos no ecuatorianos que optaran por mudarse a Ecuador y vivir la mayor parte del tiempo en ese país (al igual que con un sistema de VLA a nivel de estado en Estados Unidos, sería razonable requerir que los trabajadores creativos residieran físicamente entre ocho y nueve meses del año en el país como requisito para recibir fondos del sistema de VLA).

La oportunidad de poder recibir un porcentaje de los fondos de los VLA ecuatorianos podría ser muy atractiva para los trabajadores creativos en otras partes de América Latina ya que la gran mayoría no tendría muchas oportunidades de obtener apoyo para realizar su trabajo en sus respectivos países, por lo menos al comienzo de sus carreras. Asimismo, el requisito de que un trabajador creativo renuncie a su capacidad de obtener protección

25 De acuerdo al Censo, en 2009 el número de trabajadores en esta categoría fue de 22.676 y la cantidad pagada en ingresos fue de USD 272.540.577, llegando a un promedio de USD 12.019 por trabajador.

mediante derechos de autor en Ecuador durante un largo período de tiempo representaría un pequeño sacrificio para aquellos con aspiraciones de abarcar un mercado más amplio a lo largo de América Latina o el mundo en general. La pérdida de posibles regalías en el mercado ecuatoriano acarrearía pocas consecuencias para el artista que logre reconocimiento a nivel internacional.

De hecho, desde el punto de vista de un trabajador creativo que se encuentra en los momentos iniciales de su carrera, la falta de protección mediante derechos de autor podría ser incluso una ventaja. Esa situación permitiría que más gente se familiarizara con su trabajo, ya que muchas personas aprovecharían la oportunidad de escuchar o apreciar gratuitamente un trabajo, mientras que no estarían dispuestas a gastar su dinero en el trabajo de un artista o escritor desconocido. El hecho de que una persona reciba apoyo a través del sistema de VLA de Ecuador significa que no tendría que depender del sistema tradicional de derechos de autor. También significa que el artista ha sido efectivamente validado, hasta cierto punto, como uno que vale la pena ya que los ecuatorianos han estado dispuestos a apoyar su trabajo. Un sitio web centralizado y fácil de usar que promueva la producción de los trabajadores creativos que reciben fondos a través de los VLA debería ser parte importante del sistema. El sitio de internet podría funcionar como una cámara de compensación, donde trabajos producidos a través del sistema de VLA estarían disponibles y los ciudadanos podrían elegir adónde y a quiénes de ellos quieren distribuir su VLA.

Desde el punto de vista de Ecuador, es casi seguro que el país obtenga un beneficio neto al permitir que individuos no ecuatorianos participen en el sistema. El potencial para generar beneficios sería enorme, no solamente por las sinergias entre los trabajadores creativos, sino también por el posible ingreso por generarse a través del turismo si una o más de las ciudades principales de Ecuador adquirieran fama de ser un paraíso para los trabajadores creativos como resultado de este programa. Es muy posible que el ingreso adicional proveniente de la llegada de extranjeros al país (de ambos trabajadores, creativos y turistas) pudiera fácilmente exceder el costo del programa.

Es poco probable que un programa de VLA lograra recibir el mismo grado de atención a lo largo de América Latina y el resto del mundo si se permitiera que solamente los trabajadores creativos ecuatorianos recibieran fondos bajo el sistema. Al atraer trabajadores creativos de otras partes del continente, y posiblemente de otros lugares más lejanos, es concebible que Ecuador se pudiera establecerse como un centro cultural regional, o incluso a nivel mundial.

Un sistema de VLA exitoso en Ecuador podría también crear una dinámica interesante en la región y posiblemente más allá de esta. Si Ecuador tuviera la capacidad de atraer un importante número de trabajadores creativos, con algunos de ellos siendo contratados por la industria internacional del entretenimiento y llegando a ser grandes estrellas en sus respectivas áreas, los ecuatorianos podrían efectivamente beneficiarse durante un período importante de tiempo al tener acceso a su trabajo sin costo alguno. Este libre acceso, junto con los beneficios económicos de ser un centro cultural, podría ocasionar que otros países de la región quisiesen emular el ejemplo de Ecuador e intentar establecer un sistema de vales como el de VLA.

Si un número lo suficientemente alto de países elije la ruta de los VLA, esto lograría incrementar la importancia de un sistema de VLA en relación al sistema de derechos de autor tradicional. A medida que se produzca cada vez más material a través del sistema de VLA, es de suponer que la compra del trabajo artístico bajo protección de derechos de autor se reduciría. Incluso gente en países sin un sistema de VLA tendría acceso al material producido bajo ese sistema, sin importar qué país específicamente haya sido responsable por apoyar el trabajo. A medida que la cantidad de materiales de alta calidad en el dominio público aumenta, la demanda de materiales bajo protección de derechos de autor probablemente se reduciría.

7. Conclusión

El desarrollo de internet ha hecho que sea posible transferir a cualquier parte del mundo grandes cantidades de trabajo creativo a un costo virtualmente nulo. Esto ha hecho que sea extremadamente difícil hacer cumplir los derechos de autor. Como respuesta, la industria del entretenimiento y otros sectores que dependen enteramente o en parte de la protección mediante derechos de autor, han buscado maneras de ponerle límites a la tecnología. Han buscado la creación de leyes que obliguen a terceras partes a asumir grandes costos para proteger sus derechos de autor y a enfrentar cuantiosas multas si no logran tener éxito en sus esfuerzos.

Mientras que sería posible asegurar el flujo de ingresos a los titulares de derechos de autor a través de leyes cada vez más restrictivas y opresivas, el camino más obvio es el de desarrollar nuevos mecanismos para apoyar la producción de trabajo creativo de manera que le permita a la sociedad aprovechar plenamente las oportunidades ofrecidas por los desarrollos tecnológicos.

Ese es el propósito del sistema de VLA. Dicho sistema está diseñado para reducir el papel del Estado en decidir qué dirección toma el trabajo creativo. Le permite al individuo la máxima expresión posible de sus opiniones en torno a la decisión del trabajo que desea apoyar. La propuesta básica está diseñada para emular la deducción por contribuciones caritativas que existe bajo el código fiscal de Estados Unidos. No requeriría más burocracia para su administración que la que necesita dicha deducción, y las oportunidades para cometer fraude son, de hecho, mucho menores.

En términos prácticos, no es probable que un sistema de VLA avance a nivel nacional en Estados Unidos debido al inmenso poder de la industria del entretenimiento. La industria tiene fuertes conexiones a ambos partidos políticos, y utilizaría todo su poder para bloquear leyes a nivel nacional que, en su opinión, correctamente, representen una amenaza para su sobrevivencia.

Es posible que un estado a nivel local pudiera implementar efectivamente un sistema como el de los VLA con la idea de convertirse en un paraíso para los trabajadores creativos. El flujo de trabajadores creativos y de turistas interesados en escuchar música, ver obras de teatro o en beneficiarse de otras maneras de la presencia de los trabajadores creativos que un sistema de VLA atrajera, podría convertir a este sistema en un una estrategia efectiva de desarrollo en algunas partes del país.

Sin embargo, uno de los obstáculos para establecer un sistema como este a nivel estatal o local en Estados Unidos es que los trabajadores creativos interpretarían la pérdida general del acceso a los derechos de autor como un costo importante. Eso causaría que los trabajadores creativos tuvieran menos incentivos para intentar obtener financiamiento a través de un sistema de VLA. En efecto, un estado estatal o local estaría en desventaja ya que estaría financiando el trabajo creativo que pudiera luego obtenerse gratuitamente en otras partes del país y del mundo.

Interesantemente, esta dinámica ocurre a la inversa en el caso de Ecuador. Los trabajadores creativos en Ecuador y a lo largo de América Latina estarían sacrificando poco si renunciaran a la oportunidad de obtener protección mediante los derechos de autor en Ecuador mientras conservan esa oportunidad en otras partes. Esto significaría que los trabajadores creativos podrían aceptar fondos a través de un sistema al estilo de los VLA en Ecuador con poco riesgo para el futuro ingreso que pudieran devengar bajo el sistema de derechos de autor. Si luego un trabajador creativo fuera promocionado como una gran estrella por la industria del entretenimiento fuera de Ecuador, las reglas del sistema de VLA asegurarían que los ecuatorianos

siguieran teniendo la oportunidad de disfrutar el trabajo de este artista gratuitamente durante muchos años más.

Esto podría poner en marcha un proceso en el cual otros países buscarían la manera de emular a Ecuador e implementar sus propios sistemas al estilo de los VLA. El resultado final sería probablemente la existencia de un sistema de VLA que compitiera con, o incluso superara, la importancia del sistema de derechos de autor como mecanismo para sostener la producción del trabajo creativo.

Anexo

La primera columna en la tabla 1 presenta los cálculos sobre el ingreso en Estados Unidos para el año 2011 devengado por las industrias para las cuales los derechos de autor son fundamentales. Los cálculos sobre estos ingresos fueron tomados de las siguientes fuentes:

- Grabaciones musicales: Recording Industry Association of America, 2012.
- Películas: Motion Picture Industry Association of America, 2012.
- Libros (recreativos): United States Department of Commerce, Cuentas del ingreso nacional y del producto (National Income and Product Accounts), Cuadro 2.4.5.U, línea 67.
- Libros (para la enseñanza): United States Department of Commerce, Cuentas del ingreso nacional y del producto (National Income and Product Accounts), Cuadro 2.4.5.U, línea 58.
- Periódicos y revistas: United States Department of Commerce, Cuentas del ingreso nacional y del producto (National Income and Product Accounts), Cuadro 2.4.5.U, línea 41.
- Televisión: The National Association of Broadcasters (2012).
- Radio: The National Association of Broadcasters (2012).
- Software (para consumo individual): United States Department of Commerce, Cuentas del ingreso nacional y del producto (National Income and Product Accounts), Cuadro 2.4.5.U, línea 48.
- Software (comercial): United States Department of Commerce, Cuentas del ingreso nacional y del producto (National Income and Product Accounts), Cuadro 5.5.5, línea 6.
- Videojuegos: The Entertainment Software Association, 2012.

La segunda columna muestra las remuneraciones en el año 2011 de los trabajadores en la industria. Esta cifra se tomó de los datos de insumo-producto (input-output) provenientes del modelo Implan para la economía estadounidense (Implan, 2010). El porcentaje en la columna se refiere a la relación entre el gasto en remuneraciones de la industria y un dólar de producción. La columna 3 contiene los pagos recibidos en 2011 por los trabajadores creativos. Las cifras se obtienen al multiplicar la columna 1 por la columna 2. La columna 4 corresponde al porcentaje de estos pagos que en

principio serían reemplazados por los fondos del sistema de VLA. La base para el cálculo de estos porcentajes se explica en el texto. La columna 5 corresponde a la cantidad de financiamiento que se esperaría del sistema de VLA para cada industria. Las cifras en esta columna fueron obtenidas al multiplicar la columna 3 por la columna 4.

Bibliografía

Baker, Dean

2005a «Are Copyrights a Textbook Scam? Alternatives for Financing Textbook Production in the 21st Century». Washington, DC: Center for Economic and Policy Research. Disponible en línea en: www.cepr.net/index.php/publications/reports/are-copyrights-a-textbook-scam-alternatives-for-financing-textbook-production-in-the-21st-century.

2005b «Opening Doors and Smashing Windows: Alternative Measures for Funding Software Development». Washington, DC: Center for Economic and Policy Research. Disponible en línea en: www.cepr.net/index.php/publications/reports/opening-doors-and-smashing-windows-alternative-measures-for-funding-software-development.

Conatel

2012 *Estadísticas de internet*. Disponible en línea en: conatel.gob.ec/site_conatel/index.php?option=com_content&view=article&id=766&Itemid=584.

Congressional Budget Office

2006 «Options for Changing the Tax Treatment of Charitable Giving». Washington, DC: Congressional Budget Office. Disponible en línea en: www.cbo.gov/sites/default/files/cbofiles/ftpdocs/121xx/doc12167/charitablecontributions.pdf.

Entertainment Software Association of America

2012 «Sales and Genre Data». Washington, DC: Entertainment Software Association of America. Disponible en línea en: www.theesa.com/facts/salesandgenre.asp.

Implan

2010 MIG Inc., IMPLAN model, 2010 Total File for USA, versión de marzo. Disponible en línea en: www.implan.com.

INEC (Instituto Nacional de Estadística y Censos)

2010 *Censo Nacional Económico.*

2012 *Proyección por edades por provincias 2010-2020.*

Motion Picture Industry Association of America
2012 «Motion Picture Industry Statistics». Washington, DC: Motion Picture Industry Association of America. Disponible en línea en: www.statisticbrain.com/motion-picture-industry-statistics.

National Association of Broadcasters
2012 Información disponible en línea en www.nab.org.

Recording Industry Association of America
2012 «Piracy: Scope of the Problem». Washington, DC: Recording Industry Association of America. Disponible en línea en: www.riaa.com/physicalpiracy.php?content_selector=piracy-online-scope-of-the-problem.

United States Department of Commerce
s.f. National Income and Product Accounts. Disponible en línea en: www.bea.gov/iTable/iTable.cfm?ReqID=9&step=1.

CAPÍTULO QUINTO

Arte, educación y transformación social

María Fernanda Cartagena

En la actualidad, la intersección entre arte y educación se ha convertido en un tema central en el debate cultural. Tanto a nivel local cuanto internacional, el potencial de esta relación se viene analizando en encuentros, seminarios, laboratorios y talleres que, con diferentes objetivos, buscan profundizar el vínculo entre estas esferas desde diversos ámbitos y perspectivas.[26] En nuestro contexto, esto obedece a varias dinámicas, entre las que se puede señalar que tanto el campo del arte cuanto el campo educativo vienen revisando los conceptos, discursos y prácticas tradicionales, de cara a condiciones y necesidades contemporáneas, para dar paso a modos emergentes y renovados de producción y circulación de conocimientos. Esta revisión ha revelado el potencial latente de la educación artística en sus diferentes variantes y dimensiones. Este texto busca trazar, de manera preliminar, cruces recientes entre arte y educación en nuestro contexto, con atención al sector de las artes visuales, para pasar a enfocarse en prácticas artísticas contemporáneas que se desarrollan en contextos sociales donde se está actualizando notablemente la dimensión política tanto del arte como de la educación.

---

26 A nivel internacional, entre los eventos con mayor repercusión podemos nombrar Documenta 12 que, bajo la pregunta «¿Qué hacer?», colocó a la educación como uno de sus ejes (Kassel, Alemania, 2007); la sección dedicada a la pedagogía en Bienal de Mercosur (Porto Alegre, Brasil, 2011) y el Encuentro Internacional de Medellín. Enseñar y Aprender. Lugares del conocimiento en el arte MD11 (Museo de Antioquia, Colombia, 2011). A nivel local, algunos encuentros que han abordado el tema han sido: I Encuentro Internacional en homenaje a Monseñor Leonidas Proaño «De la Educación Liberadora a la Teología de la Liberación» (Ministerio de Cultura, noviembre de 2010); «Museos, Educación y Buen Vivir», VIII Encuentro CECA Latinoamérica (Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, ICOM Ecuador/CECA Latinoamérica y el Caribe, noviembre de 2011); Arte y Educación: buscando puntos de encuentro y activación (Centro de Arte Contemporáneo de Quito, mayo de 2012); Educación Artística y Universidad (FLACSO, junio de 2012).

1. Arte y educación

El apogeo actual que experimenta la relación arte-educación, en uno de sus niveles, se manifiesta en lo relativo a la formación de los artistas. Desde mediados de los noventa, se han creado carreras universitarias para artistas y, en los últimos años, se ofertan menciones y maestrías.[27] Entre los proyectos educativos emblemáticos del Gobierno actual está la creación de la Universidad de las Artes, UniArtes, en Guayaquil. Tras una prolongada ausencia del Estado en materia cultural, la fundación de este centro de estudio es comparable a las profundas transformaciones que trajo a la cultura la refundación de la Escuela de Bellas Artes, en 1904, por el gobierno liberal.

De diversa índole son los factores que están influenciando la creciente oferta universitaria, tales como la demanda de especialistas en diferentes ámbitos del trabajo cultural, acrecentada por la creación del Ministerio de Cultura (2007); el requisito de titulación a cuarto nivel para el ejercicio de docencia universitaria; la profusa demanda y oferta de eventos culturales, de la mano de la apertura de nuevos espacios; la recuperación de manifestaciones culturales ancestrales, tradicionales y populares; los diálogos entre las artes y las ciencias sociales; la creciente producción de manifestaciones interdisciplinarias; la reactivación del mercado del arte y la emergencia de las industrias culturales y, por otro lado, la necesidad de trabajadores creativos y flexibles a tono con el capitalismo cognitivo globalizado. Esto ha hecho que la formación artística se convierta en una inversión social necesaria y plaza económica rentable para instituciones educativas.

El renacimiento de la actividad cultural en el país, sin embargo, ha develado múltiples vacíos relacionados con las competencias y capacidades del ciudadano común frente al *boom* cultural. Si bien están pendientes análisis cuantitativos y cualitativos al respecto, basándonos en la experiencia dentro del campo de las artes visuales, podemos sostener que, entre el auge de la oferta cultural y la construcción y formación de públicos, existe una gran brecha. Por citar un ejemplo, varias exhibiciones de arte de avanzada

---

27 La Facultad de Arquitectura y Diseño de la PUCE se abrió en 1994 y su carrera en Artes, en 1997; en 1999, se consolida el Colegio de Artes Contemporáneas de la USFQ; el Instituto Superior Tecnológico de las Artes, ITAE, en Guayaquil, inicia su actividad en 2003. A nivel de posgrado, el programa en Artes de la Universidad de Cuenca se inaugura en 2007; la Maestría en Estudios del Arte de la Universidad Central arranca en 2010; la Mención en Artes y Estudios Visuales de la UASB se oferta desde 2012; y en la actualidad la FLACSO contempla la propuesta de Maestría en Artes Visuales. A esto se suma la inscripción de artistas en programas de posgrado en ciencias sociales como Antropología Visual de la FLACSO o Estudios de la Cultura en la UASB.

de gran despliegue conceptual y tecnológico son escasamente visitadas por públicos que rebasan los del circuito artístico. Más allá de las históricas limitaciones que la institución del arte enfrenta para convocar a públicos diversos, o del mayor o menor éxito en la difusión de los eventos, sale a relucir el hecho de que la visita a la exhibición ocupa un lugar marginal dentro del sistema educativo y dentro del horizonte de actividades del ciudadano promedio. A pesar de las estrategias que galerías, centros culturales y museos desarrollan para diversificar sus públicos, el potencial educativo de la exhibición contemporánea está desaprovechado, y esto se debe en parte a que las audiencias no están familiarizadas con los códigos y protocolos que este tipo de propuesta requiere. Este es uno de los casos que remite a lagunas históricas alrededor de la educación artística en nuestro medio.

El derecho de todas las personas a una educación en y a través de las artes, diversa y sostenida a lo largo de la vida, que logre garantizar un interés y vínculo permanente con la cultura, ha sido uno de los ámbitos más abandonados en la educación del país. En las políticas educativas a lo largo del último siglo, la educación artística ha ocupado un lugar marginal. Por esto, el proyecto de la Universidad de las Artes, como veremos más adelante, puede aportar a resolver algunos de los problemas estructurales de larga data.

En nuestro actual escenario, marcado por la efervescencia de la producción cultural y las limitaciones históricas en la educación, el reconocimiento del singular aporte e indiscutible valor cultural, social y político de la educación artística está siendo recuperando desde diversos frentes. Declaraciones internacionales recientes han delimitado el terreno de acción, y nos son útiles para reflexionar sobre el estado de este tema en el contexto local.

La Conferencia Mundial sobre la Educación Artística organizada por la Unesco (Portugal, 2006) estableció una Hoja de Ruta con objetivos, conceptos y recomendaciones dirigidos al afianzamiento de las capacidades creativas y la sensibilización cultural en el siglo XXI (Unesco, 2006). A su vez, el documento se concentra en las estrategias necesarias para promover la educación artística en el entorno de aprendizaje formal y no formal, inclusión indispensable para mejorar la calidad de la educación. El documento contribuye a establecer los objetivos de la educación artística: 1) «Garantizar el cumplimiento del derecho humano a la educación y la participación en la cultura», en diálogo con las declaraciones internacionales sobre el derecho universal a una educación integral. 2) «Desarrollar las capacidades individuales», entendidas como el potencial creativo de toda persona, y el rol que las artes cumplen al estimular procesos relativos a la iniciativa, lo emocional, la reflexión crítica, lo cognitivo, la libertad de acción y pensamien-

to, entre otras capacidades necesarias para enfrentar los retos de la sociedad actual. 3) «Mejorar la calidad de la educación» implica colocar a la persona que aprende y a su contexto como prioridad, mientras se promueve la inclusión social y los derechos. 4) «Fomentar la expresión de la diversidad cultural» significa reconocer las prácticas culturales y manifestaciones artísticas de las diferentes culturas, y la necesidad de preservarlas y fomentarlas.

El documento también reflexiona sobre conceptos útiles en la educación artística. Por un lado, las nociones diversas y cambiantes sobre lo que se denomina *arte*; en segundo lugar, los distintos enfoques en la educación artística, entre los que se destacan la enseñanza de las diferentes disciplinas artísticas y el empleo de las dimensiones artísticas como metodología de enseñanza y aprendizaje para todas las asignaturas; y, en tercer lugar, los cauces pedagógicos de la educación artística. La sección del documento dedicada a «Estrategias para una educación artística eficaz» está relacionada con la formación de calidad para profesores y artistas. También se sostiene que las responsabilidades compartidas entre diferentes actores e instituciones sitúan a la colaboración como la mejor manera de generar sinergias entre el arte y la educación. La sección «Investigación sobre educación artística y aprovechamiento compartido de conocimientos» plantea que la producción de investigación, análisis, documentación y evaluación alrededor de estas prácticas es imprescindible para evidenciar su impacto, mejorar su desarrollo, influir en la formulación de políticas e integrar las artes en los sistemas educativos. Entre las conclusiones del documento, se afirma que la educación artística es indispensable para lograr una educación universal de calidad, por las visiones y perspectivas con que esta contribuye al desarrollo de los individuos en la vida social contemporánea.

Retomando contribuciones y recomendaciones de este documento, nombraremos algunas experiencias relevantes desarrolladas en los últimos años en nuestro contexto. El documento subraya el derecho al desarrollo integral de los niños y personas jóvenes mediante la educación a través de las artes. Se reconoce la receptividad de estos grupos a las actividades artísticas, y las herramientas que brindan para abordar problemas sociales y de aprendizaje. En este ámbito, resaltamos el trabajo sostenido que, desde 2000, lleva a cabo la Fundación El Comercio con el programa ARTeducarTe. A través de la formación y colaboración entre artistas, voluntarios y maestros, este programa «se dedica a estimular la creatividad y expresión de niños y niñas de escuelas primarias desfavorecidas en el Ecuador a través de procesos artísticos, los cuales fomentan su capacidad de aprendizaje, autoestima y valores».[28] Entre las fortalezas del programa está el abordaje desde diferen-

28 Ver www.arteducarte.com

tes expresiones artísticas a dificultades de aprendizaje que han sido detectadas en el currículo. En una línea similar, el colectivo de arte Luna Sol organiza, desde 2007, «Quito Chiquito Encuentro Multidisciplinario de Arte para niños y niñas», un programa anual de educación no formal que entiende al arte como estrategia que contribuye a la generación de procesos creativos y propicia la democratización, diversidad, inclusión y libre acceso a productos y procesos culturales de calidad. «El Museo en una Caja», concebido por la artista y educadora Ana Fernández, es una herramienta para docentes inspirada en una caja-laboratorio que se despliega a manera de kit con instrucciones, imágenes y materiales. En diálogo con reflexiones presentes en la obra de 30 artistas ecuatorianos, plantea actividades que amplían las posibilidades conceptuales y formales del arte, estimulando imaginación, reflexión, juego y creatividad individual y grupal. A su vez, el proyecto cumple la misión de difundir a los artistas contemporáneos y sus propuestas, ausentes en museos y, por lo tanto, escasamente conocidos.

En cuanto al potencial del arte para desarrollar múltiples capacidades, destacamos la investigación y sistematización de *El Taller de Arte: una organización compleja*, de la artista y educadora Pilar Flores (2006). A partir de su amplia trayectoria educativa con niños en escuelas fiscales, jóvenes universitarios y grupos de mujeres en contextos urbanos y rurales, la artista plantea una serie de pautas, lineamientos o estrategias con el propósito de aprender a aprender desde escenarios que estimulan el aprendizaje integrador, relacionador y contextualizado. La propuesta se sustenta primordialmente en los aportes del pensamiento complejo y sistémico de la ciencia contemporánea. Varias ecologías (bosque nublado, páramo, río, tierra, montaña, mar, bosque de eucaliptos y ciudad) se convierten en metáforas que promueven la observación, experimentación e interiorización de aprendizajes a través del azar, el desorden, la incertidumbre, el pensamiento no lineal, la dinámica entre opuestos, la permanente transformación y la autoorganización, entre otras libertades que las artes permiten. Cada hábitat es experimentado por los alumnos in situ, desde la literatura, el cine, manifestaciones de diversas culturas, obras de arte, música, teorías científicas, artículos de opinión y charlas de académicos. El eje de esta propuesta está en fomentar estados de conciencia individual, de relación con el otro y con el entorno.

En lo que concierne al fomento de la diversidad cultural, en cuanto a la recuperación y revalorización de manifestaciones y expresiones locales, se destaca el trabajo de Interculturas, organización privada de carácter in-

dependiente dedicada a tender puentes entre la cultura y el desarrollo. Bajo las metáforas de «Andanzas y Travesías», el proyecto ha sistematizado experiencias de participación comunitaria a través del arte. «Andanzas» presenta la revalorización del patrimonio cultural desde el arte en barrios quiteños, y «Travesías» recupera la historia de barrios y parroquias de Quito, contada por sus habitantes a través de distintos lenguajes artísticos (Durán y Bruque, 2011).

La compilación, investigación, sistematización y evaluación de pedagogías artísticas en el sistema educativo formal e informal en el país es muy escasa, lo que sin duda ha influido en la depreciación de estas prácticas. Por esto, un valioso aporte constituye la sistematización de la experiencia educativa del Programa Muchacho Trabajador (PMT) (1983-2008), emblemático proyecto del Banco Central destinado a la educación, capacitación y producción, dirigido al desarrollo integral de la niñez y juventud de escasos recursos económicos. Este programa, a lo largo de su desarrollo, estuvo marcado por la Convención Internacional de los Derechos del Niño, la teoría de Reuven Feuerstein y su inscripción dentro de los principios de la educación popular (Zambrano, 2010). Otro importante proyecto de educación no formal promovido por el Banco Central a inicios de los ochenta fue el del departamento educativo del Museo del Banco Central concebido en colaboración con la Unesco. Con el propósito de democratizar la visita al Museo y afianzar la identidad nacional a través del rescate del pasado. El programa estuvo dirigido primordialmente a escolares de primaria y profesores. Personal capacitado en los contenidos de las exhibiciones realizaba recorridos especializados, y los visitantes tenían la oportunidad de «aprender haciendo» en talleres prácticos que dialogaban con los períodos históricos.[29] Los alcances de este significativo proyecto de pedagogía museística aún no han sido investigados. Otros proyectos de artistas, educadores o de instituciones enfocados en educación alternativa y crítica (formal y no formal) que incluyeron la dimensión artística, están por ser recuperados y analizados como referentes para el trabajo actual.

Como hemos observado, la Hoja de Ruta de la I Conferencia Mundial sobre la Educación Artística es un importante marco teórico-práctico que permite identificar derroteros y desafíos de la educación en y a través del arte. A pesar de su indiscutible valor, uno de los contenidos que podemos cuestionar es la noción que promueve y, por lo tanto, la función que asigna a las artes, por cuanto las circunscribe al ámbito de la imaginación, creativi-

29 Entrevista a Marta Reyes, sicóloga educativa y responsable del programa educativo del Museo del Banco Central durante los ochenta, 13 del abril 2012.

dad e innovación en el marco del reconocimiento y celebración de la diversidad cultural. Esta perspectiva responde a una visión tradicional que confina la estética a la dimensión sensible, sensorial y formal, y a su vez genera un reconocimiento formal y descriptivo de la diferencia cultural. Este marco conceptual relega el potencial relacional, crítico y político de las artes. Si bien el documento menciona el valor de estas prácticas para tratar problemas de exclusión, violencia, inequidad o maltrato, su concepción del arte como herramienta crítica para la transformación social ocupa un lugar menor.

La II Conferencia Mundial sobre la Educación Artística (Seúl, 2010), también organizada por la Unesco, realizó avances en este tema al sostener que la educación artística puede contribuir de manera directa a la solución de los problemas sociales y culturales contemporáneos (Unesco y Ministerio de Cultura, Deportes y Turismo de Corea, 2010). En la «Agenda de Seúl: objetivos para el desarrollo de la educación artística», se establecen tres objetivos globales con estrategias y tipos de acción: Objetivo 1: velar por que la educación artística sea accesible, como elemento esencial y sostenible de una educación renovada de gran calidad. Objetivo 2: velar por que las actividades y los programas de educación artística sean de gran calidad, tanto en su concepción como en su ejecución. Objetivo 3: aplicar los principios y las prácticas de la educación artística para contribuir a la solución de los problemas sociales y culturales del mundo contemporáneo. Las estrategias para lograr este último objetivo son: a) impartir la educación artística para fortalecer la capacidad de creación e innovación de la sociedad; b) reconocer y desarrollar las dimensiones de bienestar social y cultural de la educación artística; c) apoyar y fortalecer la función de la educación artística en la promoción de la responsabilidad social, la cohesión social, la diversidad cultural y el diálogo intercultural; d) fomentar la capacidad de responder a los principales problemas mundiales, desde la paz hasta la sostenibilidad, mediante la educación artística.

Este tercer objetivo, inclinado por restituir la función transformadora de la educación artística, es el que reviste mayor interés. En la práctica, esta función varía en objetivos, formatos, metodologías, escenarios de activación y niveles de incidencia. En nuestro medio, consideramos oportuno reflexionar sobre propuestas de artistas individuales y colectivos que, en diálogo con los postulados de las vanguardias radicales, se posicionaron críticos frente al sistema establecido de educación, producción, circulación y difusión del arte, y emprendieron nuevos derroteros para acercar el arte a la sociedad. Sin necesariamente suscribir a la categoría de «educación artística», estas propuestas rearticularon de manera directa o indirecta, consciente o inconsciente, la relación arte-educación.

2. Arte y sociedad

Si bien en el país ha predominado una visión elitista del arte y la cultura, concebida como actividad especializada en manos de una minoría iluminada, de manera paralela, y generalmente desde los márgenes del sistema cultural, varios artistas cuestionaron las lógicas del poder y se inclinaron por acortar la brecha con la sociedad. Esta línea de trabajo ha emergido en diferentes períodos, bajo diferentes denominaciones y con diferentes niveles de impacto cultural, social y político. Críticas frente a lo hegemónico, innovadoras en lenguajes, comprometidas con la transformación y vinculadas a la vida social, estas prácticas son parte de la historia cultural del país. A continuación nombraremos algunas experiencias que durante la segunda mitad del siglo XX se plantearon democratizar la cultura e incidir en el tejido social.

Durante los sesenta y setenta, a nivel latinoamericano, emergen una serie de propuestas que cuestionan el sistema establecido de relaciones entre obras, espacios, instituciones y discursos propiamente modernos. Si bien en cada contexto esta crítica se ejerce a diferentes niveles y por diferentes circunstancias, una simetría subyacente será el cuestionamiento al estatus que el arte había adquirido dentro de la sociedad, y por ende a la institución cultural como responsable de su encapsulamiento. Esto iba de la mano con la impugnación a las formas de control y autoritarismo ejercidas desde las instituciones (llámese familia, Estado, educación, Iglesia, medios, etc.), y en especial a la represión y violencia desplegada por regímenes políticos autoritarios. El arte buscará liberarse de moldes fijos y disciplinas para explorar los bordes entre lo material/inmaterial, forma/contenido, individual/colectivo, artista/no artista, público/privado, arte/política. Tucumán Arde en Argentina, el grupo Arte Nuevo en Perú, la Escena de Avanzada en Chile, el Taller 4 Rojo en Colombia, los Grupos en México, el colectivo chicano Asco, conjuntamente con otros colectivos, artistas individuales e incluso teóricos en diversos contextos, trazaron una gran constelación que trastocó el sistema y el concepto del arte durante esas décadas.

En Ecuador, el estancamiento de la cultura frente a nuevas demandas generacionales, sociales y políticas, y el horizonte revolucionario en tensión con el advenimiento de la dictadura (1963-1966), enmarcaron la emergencia de los tzántzicos,[30] quienes gestaron la primera vanguardia en el medio

30 El grupo tzántzico en sus inicios estuvo conformado por Ulises Estrella, Fernando Tinajero, Bolívar Echeverría y Luis Corral. A lo largo de la década se fueron integrando varios escritores e intelectuales, entre ellos Álvaro San Félix, Alfonso Murriagui, Euler Granda, José Ron, Rafael Larrea, Raúl Arias, Teodoro Murillo, Humberto Vinueza, Simón Corral, Antonio Ordóñez, Alejandro Moreano, Francisco Proaño Arandi y Abdón Ubidia.

que realizó una crítica radical a la institución cultural.[31] El tzantzismo ha sido caracterizado alegóricamente como la voluntad de decapitar y reducir el tamaño de la cabeza de los representantes y conceptos de la cultura oficial. Su postura en el medio es inédita ya que no buscan instaurar una tendencia o estilo, sino que desarrollaron una serie de prácticas estético-políticas motivadas por la negación de la tradición cultural en su totalidad. Los tzántzicos crearon medios alternativos de comunicación como las revistas *Pucuna* y *Bufanda del Sol*, intervinieron con sus actos recitantes, un tipo de poesía performática y subversiva, en espacios oficiales y sobre todo en lugares no tradicionales como la universidad y la fábrica, ejerciendo una doble crítica, con gran dosis de humor e ironía, al sistema cultural y al sistema político imperante. Para el grupo, la poesía deja de ser ámbito de evasiones y se convierte en lenguaje de comunicación y acción, a tono con el llamado a la acción directa propio del clima revolucionario. Organizaron coloquios, cine foros, programas radiales y otros modos de intervención sociocultural que remiten a nuevas formas de hacer política desde estrategias artísticas cosmopolitas, articuladas al compromiso social radical. Se manifestaron en contra de una noción restringida del arte y del artista, como lo resume la frase de Ulises Estrella: «Sin plantear una norma estética, reclamamos una actitud del creador» (Estrella, 1962).

En este punto cabe destacar como uno de los aportes más valiosos de la vanguardia cultural el haber promovido la crítica al colonialismo dentro de su propio campo. La impugnación al elitismo, feudalismo o aburguesamiento cultural identificó al colonialismo como categoría prioritaria de análisis. Al coloniaje político y económico, identificado por la vanguardia política, se sumaba el colonialismo cultural. El singular desarrollo de esta crítica contó con un grupo destacado de pensadores como el sociólogo Agustín Cueva y el filósofo Fernando Tinajero, quienes fortalecieron el engranaje entre la teoría, las prácticas estético-políticas y la articulación organizativa.

El pensamiento de los tzántzicos influenció en la denominada «revolución cultural», un proyecto para la transformación social que promovió el relacionamiento de la cultura con la praxis vital de los estratos populares, la redefinición de la cultura nacional, la descolonización, y la reestructuración de la Casa de la Cultura. Si bien la «revolución cultural» no prosperó

---

31 Las reflexiones sobre los tzántzicos que aquí presento son parte de la investigación «Vanguardia, colonialismo y política. Literatura y arte en el Ecuador de la década de 1960», Revista *Surversión*, No. 1, Venezuela, Centro Rómulo Gallegos (en imprenta). El texto resume una investigación más extensa sobre el tema, que fue beneficiada en la Convocatoria Pública de Fondos Concursables 2009-2010, modalidad de Proyectos de Investigación Cultural, Ministerio de Cultura del Ecuador.

por motivos políticos, el Frente Cultural Nacional, en la década del setenta, continuó y de alguna manera sistematizó el impulso tzántzico de articular arte y vida. El Frente integró a obreros, estudiantes, maestros, profesionales y campesinos en el desarrollo de propuestas como el Teatro Obrero, el Teatro Politécnico y el Teatro Documental Colectivo.

En períodos posteriores, desde diferentes espacios y escenarios, emergen propuestas con el propósito de vincular el arte y la sociedad. A continuación nombraremos algunas iniciativas históricas relevantes[32] que, como denominador común, se desmarcan de las nociones dominantes del arte en su momento, experimentan con nuevos lenguajes y se insertan en espacios no convencionales, desbordando el cauce del arte legitimado en espacios de formación artística, museos o galerías. Los vacíos y límites en la educación artística, enfocada en el dominio formal, las destrezas técnicas y la producción de objetos para un circuito restringido de espectadores, determinan, en gran medida, la emergencia de estas alternativas.

Los Talleres de Guápulo se fundaron a fines de los setenta por los artistas Miguel Varea, Washington Iza y Ramiro Jácome, en un espacio que convocaba de manera informal a una bohemia orientada al activismo cultural desde las letras, artes y teatro callejero. Los Talleres fueron una iniciativa colectiva de educación, creación y difusión artística a través de la gráfica y diseño, que buscaba sacar al arte de los canales oficiales y promover procesos artísticos en sectores populares. En 1987 el colectivo La Artefactoría y el Taller Cultural La Cucaracha organizan en Guayaquil Arte en la Calle, el primer evento de arte público que se propuso acortar la brecha entre arte y vida. Las intervenciones activaron diferentes modos de participación y colaboración con los transeúntes, concientizaron sobre la situación política o cultural y revalorizaron procesos artísticos. Su postura era crítica frente al confinamiento del arte por parte de las escuelas de artes, galerías y museos. A fines de los ochenta y principios de los noventa, Pablo Barriga realizó acciones en lugares públicos e intervenciones en la prensa buscando nuevas formas de comunicación para el arte. Para mediados de los noventa, se había conformado el espacio alternativo Zuácata en Guayaquil, que organizó «la invasión no violenta de espacios cotidianos no convencionales para el

32 Las experiencias identificadas son parte de una investigación más amplia de María Fernanda Cartagena, llamada Investigación y documentación sobre archivos de arte conceptual en Ecuador, «Archivo de Archivos», del Proyecto de Archivos en red en América Latina, impulsado por la Red Conceptualismos del Sur (RcS), Segunda fase de cartografía de archivos e investigación, coordinada Ana Longoni, Miguel López y Jesús Carrillo, auspiciado por la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX) y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), España, agosto 2009.

arte». Durante un año y medio, cinco de sus miembros vivieron en una casa que abría sus puertas al público todos los miércoles como un espacio informal de discusión, análisis de procesos y presentación de literatura, música, instalaciones, pintura, dibujo, etc. Organizaron grandes exposiciones colectivas multidisciplinarias en espacios abiertos con el propósito de intercambiar con públicos diversos: Invadumbre (1996), en un edificio en construcción; Soledad Urbana (1996), en el parque de la Ferroviaria; Ayampe 5 Cerros (1997), en un sitio ecológico costero; 8/4 (1997), en un edificio por demoler. Durante esta década, el cuencano Olmedo Alvarado realizó una serie de intervenciones urbanas en la ciudad de Cuenca alrededor de la memoria y los derechos humanos. En 1998, se organizó INVA de CUENCA, evento paralelo a la VI Bienal Internacional de Pintura de Cuenca. Surgió como alternativa frente a la restricción en la convocatoria de la Bienal dedicada a la pintura. Se realizaron 11 propuestas donde los artistas buscaron formas de comunicación y participación no convencionales, motivando entre los públicos cuestionamientos sobre la política, la identidad y la sociedad. En 1999, se organizó el Gran Feriado Bancario, una serie de acciones públicas y muestras colectivas de protesta contra las instituciones bancarias, convocadas por El Pobre Diablo y el Bar Café Alkerke. En 2000, el evento las Pompas Fúnebres del Sucre convocó a la ciudadanía y colocó debates en torno a la dolarización en la esfera pública. Entre 2001 y 2002, se organizó en Guayaquil Ataque de Alas, un evento de inserción del arte en la esfera pública, concebido y organizado por el Centro de Arte Contemporáneo del Ecuador (CEAC), y el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC) en Guayaquil. En el proceso preparatorio participaron más de 40 artistas nacionales, quienes realizaron diversas intervenciones en la esfera pública de Guayaquil. Finalmente se produjeron ocho proyectos, de los cuales la mayoría intervinieron críticamente en el Malecón 2000, portaestandarte de la regeneración urbana y donde se implementaron políticas de vigilancia, acceso restringido y disciplinamiento ciudadano. En 2002, bajo la inaplazable necesidad de proponer nuevos espacios para la producción cultural, el colectivo Tranvía Cero emprendió al zur-ich, que se convertirá en el evento más importante de arte urbano en el país.

3. Giros y nuevos escenarios

Desde mediados de la década de 2000, artistas, colectivos, plataformas independientes, instituciones culturales y académicos interesados en trabajar el ámbito público y contexto social se han multiplicado. A lo largo de estos años, han surgido cambios significativos en la concepción y desarrollo

de estas prácticas, así como en su inscripción dentro del sistema cultural. A continuación, ciertas condiciones y características que han determinado las transformaciones en la relación arte y sociedad.

Uno de los giros más importantes dentro de estas prácticas tiene que ver con el tipo de comunicación y los públicos a los que se dirigen. En décadas anteriores, los artistas intervenía el espacio, tiempo y contexto, generalmente para revelar o cuestionar ideas dominantes, gestando momentos de suspensión o válvulas de escape al ritmo cotidiano. Una buena forma de definir este tipo de trabajo ha sido el de «acupuntura en el cuerpo social». La forma de comunicación predominante se basaba en la sorpresa, *shock* o extrañamiento de los públicos. La experiencia artística se activaba a partir de las múltiples lecturas y respuestas de la gente, muchas veces contradictorias, siendo la polisemia y ambigüedad parte del mensaje. En la actualidad, los artistas, más que emplazar en el ámbito público una idea preconcebida, la van construyendo en la medida en que convocan la colaboración y participación de la gente, generalmente grupos o comunidades específicos. El artista provee contextos antes que contenidos, liderando o mediando procesos extendidos en el tiempo que van tomando rumbo de acuerdo a los intereses de los involucrados. En esta forma de trabajo se privilegia un tipo de comunicación más directa, basada en el diálogo y consenso.[33] Si bien estas dos líneas de trabajo en nuestro medio coexisten y hasta se entrecruzan, la segunda ha cobrado mayor fuerza en los últimos años. En cuanto a su inscripción dentro del sistema del arte, si en el pasado la inserción social del arte era considerada una práctica alternativa y marginal, hoy ocupa una línea de trabajo frecuente, legitimada y reconocida por su pertinencia.

Otro importante aspecto que ha repercutido en este tipo de prácticas es la ampliación del concepto de *cultura* en el país. La Constitución del Ecuador (2008) promueve entre sus principios el sumak kawsay o Buen Vivir, y la interculturalidad. El sumak kawsay se basa en la cosmovisión indígena y busca superar el modelo de pensamiento individualista occidental y el concepto dominante de desarrollo centrado en el mercado. Esta nueva epistemología de la vida se sostiene en el reconocimiento de la diversidad, la armonía con la comunidad y con la naturaleza para alcanzar un porvenir compartido. La interculturalidad, como concepto o proyecto, parte primero del reconocimiento de las lógicas de dominación y discriminación colonial, para pasar a promover un diálogo equitativo y simétrico entre distintos valores, conocimientos o culturas. La interculturalidad ocupa un lugar

33 Para trazar esta diferencia entre los modos de comunicación que el arte establece con el público, me he basado en el análisis del teórico Grant H. Kester (2004).

político más que antropológico. En este sentido, las manifestaciones de la cultura popular, indígena, afro y de otros sectores históricamente marginados por la «alta cultura» están ocupando un lugar político cada vez más relevante. La creación del Ministerio de Cultura ha sido un factor importante para esto, en su empeño de revisar y de ampliar la noción de *cultura* hasta hace poco dominante. Sin embargo, esta reivindicación no deja de ser compleja. Perspectivas folcloristas, esencialistas, conservacionistas, populistas y festivaleras coexisten con procesos más profundos, integrales y dinámicos de restitución cultural. En todo caso, una multiplicidad de culturas, estéticas, subjetividades, identidades, cosmovisiones, tradiciones, memorias, géneros u oficios, etc., anteriormente relegados o estigmatizados, se visibilizan, afianzan y fortalecen, enriqueciendo, diversificando y problematizando lo que entendemos hoy por cultura. Este nuevo escenario propicio para la puesta en escena de la diversidad cultural ha influenciado en la proliferación de proyectos de corte comunitario, concebidos y desarrollados por artistas y colectivos de las propias comunidades o externos. Cabe recalcar que muchos proyectos y voces vienen de un recorrido histórico previo a estos marcos jurídicos; sin embargo, el Estado les proporcionará un paraguas discursivo con consecuencias de diversa índole que están por analizarse, siendo la más delicada la instrumentalización de estos proyectos para fines políticos. Estamos viviendo un momento de redefinición de las esferas culturales tradicionales, sus conceptos, discursos e instituciones, en medio de grandes tensiones y disputas.

Otro factor visible de cambio está dado por la actual politización del campo cultural o el reconocimiento del potencial político de la cultura. Esto ha generado que actores en el pasado desvinculados del sector, como por ejemplo activistas o movimientos sociales, encuentren en las artes formas renovadas de ejercer la política. En esta línea, líderes comunitarios, representantes de movimientos, asociaciones, miembros de redes u otras formas de organización ciudadana toman parte activa en procesos culturales.

También ha incidido en las prácticas de inserción social el denominado «giro educativo» en el arte, la curaduría y las instituciones desde los noventa, donde tanto el arte como la curaduría se despliegan como prácticas educativas. Formatos, métodos, programas, modelos o procedimientos de la esfera pedagógica han cobrado gran relevancia. Cada vez más, los artistas construyen metodologías, se nutren o complementan tradiciones pedagógicas; los curadores colocan a lo educativo como eje fundamental de la producción curatorial, y las instituciones reestructuran sus áreas educativas.[34]

34 Cabe mencionar en esta línea los proyectos con comunidades emprendidos en Quito por el Museo de la Ciudad y el Centro de Arte Contemporáneo.

La educación concebida como un espacio vertical, autoritario y paternalista de transmisión de información va perdiendo terreno frente a la educación procesual, dialógica, cuestionadora, horizontal, participativa, democrática y emancipadora. La tradición de pedagogías alternativas y críticas está siendo recuperada desde diferentes frentes. Laboratorios, seminarios, talleres, encuentros o redes de trabajo son formatos privilegiados para la producción de conocimiento desde las artes.

Por último, la relación de este tipo de prácticas con la institución cultural se ha modificado. Si desde los sesenta a los ochenta estas propuestas emergían en directa oposición a los circuitos oficiales, o eran concebidas como alternativas al sistema dentro de perspectivas binarias que establecían una clara división entre adentro/afuera, oficial/alternativo, en el último período esto se ha reemplazado por formas más porosas de relacionamiento entre el artista y la institución. Este tema merece un análisis más profundo; sin embargo, podemos sostener que si en el pasado estas prácticas construían su lugar y valor, a partir de la distancia ideológica, conceptual y espacial con la institución cultural, en la actualidad ha ganado terreno la negociación y colaboración entre actores, agentes del arte, público en general, plataformas, escenarios, instituciones públicas y espacios independientes, entre otros.

Resumiendo, el desarrollo de los vínculos entre arte y sociedad a partir de la dinámica interna propia del campo del arte; la descolonización de la cultura y la educación, como proyectos de desmontaje de valores elitistas y eurocéntricos; la interculturalidad y su desafío de promover escenarios para el diálogo equitativo y crítico entre diferentes modos de vida, son factores que tienden a interconectar o complementar con diferentes niveles de intensidad en las propuestas que responden al impulso contemporáneo de relacionamiento arte y vida.

4. Estéticas liberadoras

Como he manifestado en ocasiones anteriores, en las prácticas artísticas contemporáneas más comprometidas que se desarrollan en contextos sociales, podemos identificar tres simetrías subyacentes: primera, el arte concebido como herramienta para la lectura crítica de la realidad con vista a su cuestionamiento y/o transformación; segunda, el arte como medio para desencadenar procesos de empoderamiento subjetivo y colectivo que apuntan al protagonismo social; y por último, la convicción de que todos los sujetos poseen un potencial artístico-creativo. Este sentido del arte comparte

el carácter político-pedagógico y descolonizador de la educación liberadora latinoamericana (ver Cartagena, 2011).

La educación dominante, históricamente en manos de élites o grupos de poder, ha preservado el orden hegemónico y reproducido desigualdades; en otras palabras, ha sido instrumental a la imposición y actualización de la matriz de poder colonial. Para el sociólogo Edgardo Lander, el metarrelato de la modernidad, sustentado en disciplinas científicas y la academia occidental, constituye un dispositivo de conocimiento colonial e imperial (Lander, 2000). A pesar de su hegemonía, el carácter colonial/eurocéntrico de la educación y de los conocimientos ha sido impugnado por la agenda crítica latinoamericana. La perspectiva político-educativa de Paulo Freire y de la teología de la liberación son ejemplos paradigmáticos del cuestionamiento a las formas de reproducción del poder en la educación. La educación vertical, pasiva y de voces autorizadas, es reemplazada por la lectura crítica de la realidad, el discernimiento, el diálogo, la concientización y acción organizada para el cambio, tornando a la educación en agente del desarrollo propio y de la comunidad. En nuestro país, el mejor ejemplo de práctica evangelizadora y educativa crítica constituye el trabajo de Monseñor Leonidas Proaño (1910–1988), pionero de la teología de la liberación en Ecuador.

Siguiendo y contribuyendo a la genealogía de educación liberadora latinoamericana, he denominado como estéticas liberadoras a las propuestas donde confluyen y se complementan diversas metodologías y recursos estéticos y pedagógicos para, desde los planos simbólicos, subjetivos, creativos, sensibles y afectivos, apuntar a la concientización y liberación de las múltiples opresiones interrelacionadas de clase, raza, etnicidad, género, sexualidad, etc. Este diálogo político y epistemológico entre estética y pedagogía también propende al reconocimiento y afianzamiento de las diversas alteridades, subjetividades y sabidurías que el sistema colonialista estigmatizó, así como al fortalecimiento de valores que se tienden a descartar, como son comunidad, solidaridad, equidad, reciprocidad o espiritualidad.

Las estéticas liberadoras actualizan la línea arte-sociedad de las vanguardias, renuevan los objetivos de las pedagogías emancipadoras latinoamericanas y trabajan desafíos interculturales. A continuación citaré algunos ejemplos de artistas individuales, colectivos o plataformas que transitan en esta línea.

El artista riobambeño Pablo Sanaguano es pionero en el empleo de recursos de las artes visuales y la tradición de la educación emancipadora para la restitución de valores de la cosmovisión indígena en la vida social, como son el rol de lo colectivo, lo comunitario, la naturaleza, las sabidurías ances-

trales y las tradiciones populares. A través de diversas modalidades de trabajo en zonas rurales y urbanas, el artista viene ampliando la noción eurocéntrica de la cultura, por medio de la recuperación y recreación de saberes ancestrales y tradicionales con diversos grupos y comunidades indígenas. Desde 2006 guía talleres de creación y reflexión donde el dibujo, cuento, texto, foto, cerámica o pintura mural son empleados para desencadenar procesos de cuestionamiento de la realidad individual y colectiva. Asimismo, las manifestaciones de la cultura popular e indígena son abordadas desde la sabiduría de los ancianos, la historia y memoria de la comunidad, el respeto por la Pachamama, el fortalecimiento del tejido comunitario y los desafíos de la globalización.

El colectivo Tranvía Cero, organizador del Encuentro Internacional de Arte Urbano al zur-ich, cumplió una década en 2012 y ha llegado a encauzar su trabajo a procesos creativos, culturales, políticos e históricos, desde una lógica horizontal, equitativa y democratizante con la comunidad, la cual es parte primordial del proceso. Destaco los proyectos que el artista Falco (Fernando Falconí) ha desarrollado en el marco de Al Zur-ich, donde viene cuestionando qué es el arte y quién lo produce. Lo Bueno, Lo Bello y Lo Verdadero (2005) consistió en una exhibición colectiva in situ donde los vecinos del barrio Las Colectivas, en la parroquia de Chimbacalle, abrieron las puertas de sus casas para presentar sus objetos más preciados y las historias de los mismos. Para Nuestra Patrona de la Cantera (2008), el artista apoyó, a través de talleres participativos, la elaboración de una imagen y respectiva oración de fe por parte de un grupo de trabajadoras sexuales. Cartografía Cuarta (2009) fue un trabajo conjunto con un grupo de personas invidentes a quienes el artista acompañó en una selección de los lugares que consideraban los más bellos de la ciudad. La explicación de la elección de los lugares fue registrada en audio y fotografía. Esta información pasó a conformar una cartografía para videntes e invidentes. También en el marco de al zurich, el artista Juan Carlos Ortega promovió el proyecto Anónimos (2008) en que, a través de varias asambleas, los moradores del barrio Lucha de los Pobres, dieron nombre a las calles —innominadas en su totalidad— del sector en el que habitan, interviniendo de esta manera en la construcción de los referentes simbólicos y espaciales de su comunidad. Entre las últimas propuestas del colectivo Tranvía Cero constan Las Biblios Creactivas (2011-2012), proyecto de diseño participativo y reciclaje para bibliotecas de niños y jóvenes, desarrollado en colaboración con colectivos, artistas provenientes de la arquitectura, diseño y gestión, y los propios usuarios de los espacios.

Activistas del Proyecto Transgénero-Cuerpos Distintos, Derechos Iguales,[35] en el marco de la residencia Franja Arte-Comunidad Engabao,[36] desarrollaron la propuesta Enchaquirad@s de Engabao (2011). Inspirad@s en el ensayo del antropólogo ecuatoriano Hugo Benavides: «Historizando los Enchaquirados: el pasado sexual de Guayaquil», l@s activistas tomaron contacto con personas trans y gays de la comuna ancestral de Engabao, Provincia del Guayas. El proceso generó la reapropiación política del término «enchaquirados» para definir a personas con identidades sexuales y de género alternativas, y reivindicar las reminiscencias de un legado huancavilca que aún se expresa en la plasticidad sexual y andrógina estética de l@s actuales comuner@s trans de Engabao. Con la colaboración de integrantes de la Confederación Ecuatoriana de Comunidades Trans e Intersex, organizaron intervenciones políticas y artísticas para fomentar la organización política, visibilizar a l@s enchaquirad@s que habitan la Comuna, promover su respeto y valoración. Uno de los resultados de esta colaboración entre el activismo y el arte fue la creación de la Asociación de Enchaquirados de Engabao.

La Fundación Máquina de Cine viene realizando, desde 2008, el proyecto «Ojos que no ven»,[37] que consta de muestras itinerantes de cine gratuitas y al aire libre en poblaciones recónditas y relegadas del país. De manera paralela, organiza su proyecto más ambicioso, el desarrollo de talleres de introducción práctica al uso de herramientas audiovisuales para miembros de comunidades, que da como resultado la realización de cortometrajes de autoría colectiva y comunitaria. La radical democratización del cine y del audiovisual, dispositivos de uso restringido en manos de unos pocos, es uno de los mayores logros del proyecto, al reasignar el uso de tecnología de punta a una pluralidad de miradas. Los contenidos de los cortometrajes suelen contrarrestar estereotipos propagados en los medios de comunicación dominantes, actuando como medios de contrainformación. Los cortometrajes entre las comunidades cumplen funciones políticas, educativas, lúdicas, familiares, ecológicas, entre otras.

Uno de los desafíos de la interculturalidad en el país consiste en no limitarse a criterios étnico-raciales, sino enfocarse en sujetos discriminados por jerarquías relativas a género, sexualidad, espiritualidad, edad, geografía o lengua. La interdependencia e interseccionalidad de estas y otras catego-

---

35 Ver www.proyecto-transgenero.org.

36 Ver www.soloconnaturaecuador.org. La dirección y coordinación conceptual de la edición de la residencia en Engabao estuvo a mi cargo.

37 Ver corodelsilencio.wordpress.com.

rías, que constituyen las subjetividades, debe ser tomada en cuenta, más allá de que una categoría sirva como punto de partida de análisis.

El Coro del Silencio es paradigmático en este sentido al enfocar su trabajo a personas con discapacidad auditiva o sordas. Esta plataforma se dedica a la investigación, experimentación, producción y difusión de bienes culturales producidos por personas sordas en su propia lengua: la lengua de señas ecuatoriana, que además busca revalorizar y difundir esta lengua gesto-visual y establecer vínculos de comunicación entre sordos y oyentes.[38] En el proyecto participan de manera sostenida el Instituto Nacional de Audición y Lenguaje (INAL) y la Federación Nacional de Sordos del Ecuador (Fenasec).

Este proyecto está liderado por Paulina León y María Dolores Ortiz, provenientes de las artes visuales y artes escénicas, quienes, de manera individual y conjunta, vienen investigando sobre modos de vivir la alteridad y su relación con las concepciones dominantes sobre la «normalidad». En sus obras, han revelado la construcción relacional, discursiva, sicológica e ideológica del yo y el otro, con vista a cuestionar el canon identitario y las exclusiones que genera.[39]

El Coro del Silencio trabaja para desmantelar mitos negativos y visiones sesgadas sobre los sordos que han inferiorizado o infantilizado a esta comunidad. Esto, en parte, tiene que ver con la jerarquía de las lenguas occidentales, que se impuso sobre las lenguas no occidentales y sobre otras formas de mirar, actuar y comunicar en el mundo. No suscribir a las formas dominantes de conocimiento-poder a través de la lengua ha conducido a la negación de sujetos, culturas y territorios.

Hasta hoy, su proyecto más consolidado es la obra escénica coral en lengua de señas ecuatoriana que lleva el mismo nombre que su plataforma y fue presentada al público en 2012. El *Coro del Silencio* es una puesta en escena protagonizada por sordos y dirigida a oyentes y no oyentes. La obra se edificó sobre una etapa anterior de investigación (2009-2010) donde las personas sordas, acompañadas de un grupo desde las artes escénicas, musicales y visuales, exploraron el ritmo musical en sus cuerpos a través de vibracio-

38 En 2007, León y Ortiz trabajaron conjuntamente en La dupla, propuesta de video, performance, instalación que combina elementos teatrales y plásticos. Explora la corporeidad, sicología y relaciones sociales de dos hermanas siamesas. Las artistas definen a esta obra como «una reflexión, a través de la ironía y el humor, sobre conceptos como la individualidad, la privacidad, la normalidad, los cánones de belleza, el circo contemporáneo a través de la manipulación mediática y el vínculo único de estas dos hermanas».

39 Para el debate sobre educación en museos ver Cartagena y León (en imprenta).

nes sonoras. La puesta en escena del *Coro del Silencio* teje múltiples lenguajes culturales y artísticos para sensibilizar al espectador sobre los desafíos cotidianos que enfrentan los sordos, visibilizar el potencial y la belleza de la lengua de señas, advertir la brecha comunicacional existente con este sector, y promover un necesario y conmovedor mensaje de reconocimiento, equidad y respeto intercultural. Los relatos que conforman el Coro del Silencio emplean de manera experimental recursos de las artes escénicas, animación visual, cine, música en vivo, textos y sonidos para producir una propuesta interdisciplinaria que se aleja del didactismo o paternalismo en el abordaje de esta problemática. Cabe resaltar que el Coro del Silencio logra potenciar el lenguaje inscrito en el cuerpo de los sordos, resaltando sus costados poéticos y políticos, lo que permitía considerar el diálogo y aporte de la lengua de señas a las diversas manifestaciones y tradiciones de la cultura corporal. El Coro del Silencio demostró que las artes constituyen mediadoras y promotoras fundamentales para el diálogo intercultural.

5. Apuntes para el momento

A lo largo del texto se ha tratado de identificar tanto los potenciales como los desafíos de la educación artística en nuestro medio, a partir de algunas experiencias recientes en diálogo con declaraciones internacionales que recalcan el valor indiscutible de estas prácticas. También se ha enfatizado en propuestas situadas en la intersección entre las artes contemporáneas, las pedagogías emancipadoras y la interculturalidad, como importante tendencia y referente en la actualización de la dimensión política del arte y de la educación.

Dado el camino recorrido en el país sobre el tema, este texto es limitado y esperamos que sirva más que nada para advertir el trabajo de investigación y visibilidad pendiente. Si en general el trabajo del artista como creador en nuestro país ha estado desvalorizado, más aun lo ha estado su práctica como educador en o a través del arte. No debemos olvidar que la mayoría de artistas en nuestro contexto son también educadores. De manera similar, varios estudiosos coinciden en que el departamento destinado a llevar a cabo la misión educativa en los museos ha estado permanentemente subalternizado en relación a las otras áreas. Esto se manifiesta en los bajos presupuestos destinados a su trabajo, la exclusión en la toma de decisiones centrales y a una cierta desvalorización de sus actividades.[40] El debili-

40 Las siguientes reflexiones surgen de la participación en la mesa de trabajo dedicada a discutir y contribuir al Espacio de Formación Común de la UniArtes, evento organizado por el

tamiento de esta esfera en la actualidad se manifiesta en la ausencia de cuadros especializados o departamentos educativos en la mayoría de museos del país. Por esto, el renovado interés por estas prácticas debe ser visto como una oportunidad para fortalecer y refundar esta esfera clave para la educación integral. Las artes permiten intensificar lo real, producir lecturas y conocimientos alternativos, develar significados ocultos, intervenir críticamente en la realidad y catalizar la transformación social. Asimismo, por sus dimensiones multisensoriales, por su capacidad de activar deseos, afectos y memorias, por su empleo del humor, error, incertidumbre, y por su confianza en el pensamiento intuitivo y complejo, las artes constituyen herramientas fundamentales para contrarrestar la normalización y homogenización de subjetividades modeladas por el consumismo y materialismo en la sociedad actual.

En este panorama, el proyecto de la Universidad de las Artes (UniArtes) viene a llenar vacíos como propuesta educativa contemporánea y estratégica que reivindica la producción del conocimiento y reflexión desde las artes y su rol en la lucha por la igualdad y justicia social. El proyecto se inscribe dentro del renovado concepto de cultura que interviene en la democracia, diversidad, desarrollo sostenible, derechos humanos, derechos colectivos, derechos a la expresión, creación, memoria, participación, diálogo y escucha.

Decolonialidad, interculturalidad, derechos culturales, inter y transdisciplinariedad, soberanía e interaprendizaje constituyen perspectivas de trabajo de la UniArtes que avanzarían en el tratamiento de problemas enraizados en el campo cultural y artístico. Estos principios se proponen superar el colonialismo en la cultura que ha fomentado jerarquías raciales, exclusión social y estigmatización de conocimientos ancestrales, populares y tradicionales, así como limitaciones relativas al reduccionismo disciplinario en la producción, circulación y difusión de las artes. Estos principios contribuyen a la construcción de un nuevo paradigma para las artes en el país.

Como hemos anotado, los procesos descolonizadores e interculturales son posibles al cuestionar la función tradicional de la educación como espacio vertical de transmisión y reproducción del conocimiento. En esta línea, la UniArtes adopta el interaprendizaje y la pedagogía crítica como columna del proyecto.

Una de las fortalezas de la UniArtes radica en la conceptualización del Espacio de Formación Común para las carreras, donde los estudiantes ac-

---

Ministerio de Cultura, junio de 2012.

cederán a asignaturas y talleres de estudios generales y críticos culturales, y también a aplicaciones interdisciplinarias e interaprendizaje en vínculo con la comunidad, dentro de los principios de inter/transdisciplinariedad, interculturalidad e integralidad. Este Espacio está concebido para abordar problemas y fomentar diálogos entre las artes y culturas diversas permitiendo la confluencia de varios saberes y aproximaciones. Si su diseño lo permite, puede convertirse en genuino terreno para el diálogo intercultural y también ayudaría a superar la fragmentación entre diferentes sectores artísticos, aportando a identificar y debatir problemáticas transversales. El trabajo directo con diversos grupos y comunidades que ha ocupado un lugar secundario en las mallas de facultades de arte, se posiciona como escenario privilegiado para el aprendizaje.

El marco pedagógico de la UniArtes advierte grandes desafíos. Por un lado, se deberá garantizar la capacitación de docentes en los objetivos, principios y metodologías de las pedagogías críticas. Bajo esta perspectiva, el reto lo plantean las formas de enseñanza y aprendizaje tradicionales afincadas en diversas expresiones de la cultura popular, como son las prácticas artesanales y los oficios. Por otro lado, para evitar idealizar al artista o a la comunidad, los estudiantes deberán formarse para el trabajo crítico de investigación, creación, producción, difusión y gestión cultural comunitaria. Adicionalmente, la UniArtes deberá incorporar a su estructura reglada los modos de aprendizaje alternativos y críticos propios de las pedagogías emancipadoras. En general estas pedagogías se desarrollan en escenarios de educación no formal que han permitido su despliegue y experimentación al no regirse por requisitos formales académicos o tecnocráticos. El proyecto deberá generar formas de evaluación que sintonicen con el carácter procesual, no autoritario, dialógico, teórico-práctico, colectivo y cooperativo de estas prácticas.

Por último, tal como se ha analizado a lo largo de este trabajo, la UniArtes deberá considerar a la educación artística como una prioridad para el genuino avance del campo cultural, de la educación en general y por lo tanto de la sociedad.

Bibliografía

Cartagena, María Fernanda

2011 «Arte contemporáneo, pedagogía y liberación». Ponencia presentada en The College Art Association (CAA) 100th AnnualConference, Los Ángeles, EE. UU., (Re) Writing the Local in Latin American Art Session. 25 de febrero. Disponible en línea en: www.latinart.com/spanish/aiview.cfm?id=447.

Cartagena, María Fernanda y Christian León

2013 *El Museo desbordado: debates contemporáneos en torno a la musealidad*. En imprenta Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador

Durán, Lucía y Stephen Bruque

2011 *Andanzas y Travesías: dos formas de participación comunitaria a través del arte*. Quito: La Caracola Editores.

Estrella, Ulises

1962 «Introducción». En *Revista Pucuna*, No. 1.

Flores, Pilar

2006 *El taller de arte: una organización compleja*. Quito: Trama Ediciones y Appuce.

Kester, Grant H.

2004 *Conversation pieces: Community and communication in modern art*. California: University of California Press.

Lander, Edgardo

2000 *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas. Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntricos*. Buenos Aires: Clacso.

Unesco

2006 «Conferencia Mundial sobre la Educación Artística: construir capacidades creativas para el siglo XXI». Hoja de Ruta para la Educación Artística. Lisboa: Unesco.

Unesco y Ministerio de Cultura, Deportes y Turismo de Corea

2010 «Segunda Conferencia Mundial sobre la Educación Artística. La Agenda de Seúl: Objetivos para el desarrollo de la educación artística». Seúl: Unesco.

ZAMBRANO A., Verónica
2010 *Educar en derechos es educar en democracia. Sistematización de la experiencia del Programa Muchacho Trabajador*. Quito: Banco Central del Ecuador.